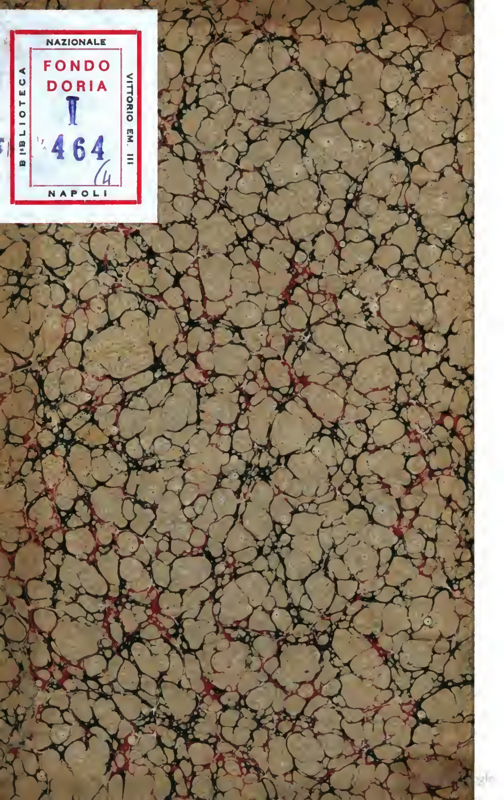
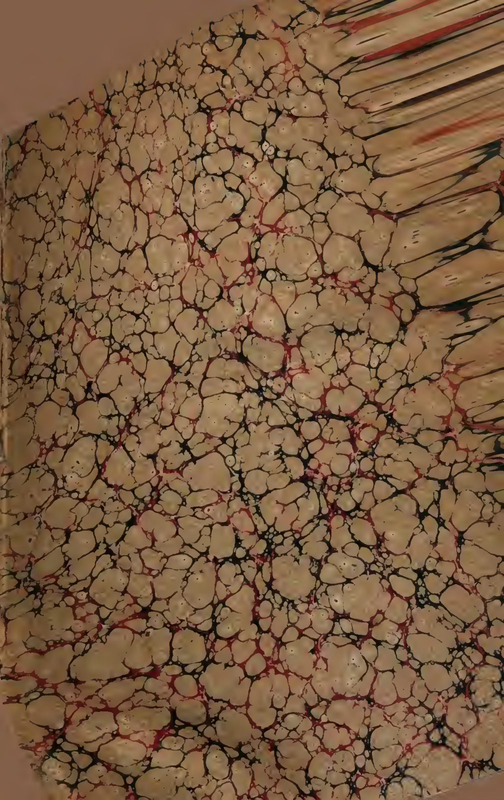

BIBLIOTECA
NAZIONALE
VITTORIO EM. III
NAPOLI
FONDO
DORIA
I
464
(4





VOYAGE

DANS

L'ITALIE MÉRIDIONALE.

VOYAGE

DANS

L'ITALIE MÉRIDIONALE,

PAR

J.-C. Fulchiron,

DÉPUTÉ DU DÉPARTEMENT DU RHÔNE.

—

ROME ET SES ENVIRONS. — 1841.

SECONDE PARTIE.

—

Seconde Édition, revue et corrigée.

TOME QUATRIÈME.



PARIS.

IMPRIMERIE DE PILLET AINÉ,

Rue des Grands-Augustins, 7.

—

1843.


Biblioteca Nazionale V. E. III
NAPOLI

AVANT-PROPOS.

Ce quatrième volume est entièrement consacré à la description détaillée de Rome et de ses environs. L'auteur n'a rien négligé pour se procurer, sur les lieux mêmes, des renseignements exacts et vérifier les époques où les monuments antiques et modernes ont été fondés, et quels furent les architectes, les peintres, les sculpteurs dont les immortels talents ornèrent de si admirables chefs-d'œuvre la capitale du monde chrétien; mais il prévient le lecteur qu'en décrivant les basiliques, les palais, en examinant les tableaux, les statues, il a cru devoir, dans l'intérêt des voyageurs, conserver aux noms propres des artistes l'orthographe italienne.

En effet, la prononciation rapide des *ciceroni*, toujours en dialecte romain, et fortement accentuée, quoique confuse, serait souvent inintelligible pour les touristes qui ne connaîtraient les monuments et les hommes célèbres que par leurs noms francisés. Il n'est donc pas inutile de les avertir que Santo-Pietro in Vaticano est Saint-Pierre de Rome; Santo-Giovanni in Laterano, Saint-Jean-de-Latran; Santo-Pietro in Vincoli, Saint-Pierre-aux-Liens; Gianicolo, le mont Janicule; Campo-Vaccino, le Forum populaire; Campi-Doglio, le Capitole, etc. Quant aux peintres dont les noms furent altérés et contractés, selon l'habitude de notre langue, par les auteurs qui ont écrit sur les arts, ils se réduisent à un petit nombre, aux plus éminents, à ceux principalement connus en France, et la table suivante va les reproduire en italien et en français. Ceux d'une réputation secondaire, ainsi que les sculpteurs et les architectes, ont, et dans notre patrie et chez toutes les nations européennes, conservé leur orthographe et leur désinence nationale. Cette explication était également nécessaire pour les personnes qui liront ce livre sans avoir l'intention de parcourir la belle et classique Ausonie.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES PRINCIPAUX PEINTRES ITALIENS.

Noms italiens.	Noms français.
Albani Francesco.	L'Albane.
Allegri. (*Voy*. Coreggio.)	
Amerighi. (*Voy*. Caravaggio.)	
Baciccio Gaulli.	Bacice, ou le Bacique.
Bamboccio.	Bamboche, ou Laër le Hollandais.
Barocci, ou Baroccio.	Le Barroche.
Bassano da Ponte.	Le Bassan.
Bellini Giovanni.	Jean Bellin.
Bologna, ou Bolognese.	Le Bolonnais.
Buonarroti Michel-Angelo.	Michel-Ange.
Caldari Polidoro.	Polydore Caravage.
Carraccio { Ludovico.	Carrache { Louis.
Carraccio { Agostino.	Carrache { Augustin.
Carraccio { Annibale.	Carrache { Annibal.
Caravaggio Amerighi Michel-Angiolo.	Michel-Ange Caravage.
Cesari Giuseppe d'Arpino.	Le chevalier d'Arpin.
Coreggio Allegri.	Le Corrège.
Cortona Pietro, ou Berrctini.	Pierre de Cortone.
Domenichino Zampieri.	Le Dominiquin.
Gherardo delle Notti, ou Hundhorst.	Gérard des Nuits.
Giordano Luca.	Luc Jordan.
Giorgione, ou Giorgio Barbarelli.	Le Géorgion.
Giulio Romano, ou Pippi.	Jules Romain.
Guercino Barbieri.	Le Guerchin.
Guido Reni.	Le Guide.
Lanfranco Giovanni.	Lanfranc.

Noms italiens.	Noms français.
Lorenzino.	Le petit Laurent.
Maratta Carlo.	Carle Maratte.
Padovano.	Le Padouan.
Palma Jacopo.	Palma le jeune.
Palma, surnommé Vecchio.	Palma l'ancien.
Parmigiano Fabrizio.	Le Parmésan.
Pellegrini.	Le Pélerin.
Perugino Pietro Vanucci.	Le Pérugin.
Pordenone Licino.	Le Pordenon.
Rafaele Sanzio.	Raphaël.
Ribeira Giuseppe, ou Spagnoletto.	L'Espagnolet.
Ricciarelli Daniele.	Daniel de Volterra.
Rosso.	Maître Roux.
Schiavone Andrea.	L'Esclavon.
Tintoretto Robusti.	Le Tintoret.
Tiziano, ou Titiano Vecelli.	Le Titien.
Udine (d') Giovanni.	Jean d'Udine.
Veronese Paolo Calliari.	Paul Véronèse.
Vinci Lionardo.	Léonard de Vinci.

SUITE

DES ENVIRONS DE ROME.



ARDEA, ANTIUM, NETTUNO, TIVOLI,

VILLA ADRIANA.

Avant de nous livrer à la topographie de Rome antique et moderne, et à quelques considérations sur les écoles d'architecture, de peinture, et les arts qui ont illustré cette capitale, achevons la description de sa banlieue, déjà parcourue en divers sens, et jetons un coup-d'œil sur les palais de campagne des princes romains, masses souvent énormes, toujours nobles ou élégantes, s'élevant au milieu de splendides jardins, et révélant encore la puissance de leurs anciens possesseurs; car aujourd'hui aucun descendant de ces riches et fiers barons ne pourrait édifier de pareils monuments. Après cette explora-

tion, le lecteur n'aura plus qu'à s'occuper de la capitale et à la parcourir sans distraction.

Pour ne rien oublier, commençons par les vieilles cités d'Ardéa, d'Antium, de Nettuno, situées au sud-est de Rome, et ensuite, remontant au nord, nous visiterons successivement Tivoli, la villa Adriana, Grotta-Ferrata et Frascati.

Ardéa, jadis capitale du royaume de Turnus, de ce rival d'Enée, n'offre plus que de poétiques souvenirs, et l'aspect de sa position militaire et pittoresque; bâtie sur un roc élevé et taillé au ciseau, en plusieurs endroits, pour le rendre inaccessible, ce ne fut qu'aux lieux où l'abord était plus facile que l'on construisit des murs de défense formés d'immenses blocs d'un tuf rougeâtre. Les rues de la ville sont également creusées dans le rocher. Voilà tout ce qui reste de l'empire des Rutules, et ce n'est que l'*Énéide* à la main que l'on peut trouver du charme à le visiter. Sa faible population se compose aujourd'hui de paysans attachés à la culture des possessions du prince Borghèse.

En se rendant à Antium, maintenant appelé Anzio, on suit une route traversant de vastes fermes principalement consacrées au pâturage et à l'éducation des bestiaux. Après avoir dépassé la dernière, celle de Santa-Maria-in-Fornarola, il faut côtoyer le petit lac Giuturno, et bientôt on arrive à la forêt de Nettuno; là, il est nécessaire de

prendre un guide avant de s'engager dans ce labyrinthe, de 10 milles d'étendue (15 kilomètres), et qui présente les sites les plus agrestes. A l'extrémité de ces bois, Anzio se présente à la vue. Le temps de sa fondation est inconnu ; quelques historiens la font remonter à l'époque la plus reculée, avant le siècle où Enée et les Troyens débarquèrent en Italie; d'autres lui donnent une origine moins ancienne; mais, ce qui est très-certain, c'est qu'Antium existait lorsque Romulus établit ses aventureux compagnons sur le mont Palatin. Assez puissante pour résister aux Romains, soumis à des rois, cette ville fut conquise par la république et devint une de ses colonies. Sous l'empire, la douceur de son climat, pendant l'automne et l'hiver, détermina les souverains, les sénateurs, à la choisir pour lieu de plaisance, et Néron et Caligula y érigèrent de somptueux édifices. L'importance des fouilles qu'on y a faites montre quelle était leur splendeur ; il suffit, pour le prouver, de dire que c'est sur l'emplacement de ces palais que furent découverts deux chefs-d'œuvre antiques, les admirables statues de l'Apollon du Belvédère et du Gladiateur. D'informes débris, couchés çà et là sur le sol, appartiennent à l'antique cité et au temple de la Fortune Antiatina, où des osselets portant diverses marques, et jetés sur une table, servaient à rendre des oracles, *sortes antiatinæ*. Au bord de

la mer, on voit encore l'ancien port construit par Néron, et son môle en indique parfaitement le contour; son diamètre est d'environ un demi-mille, et quoique ensablé, sa profondeur est cependant de 5 à 6 mètres. Quelques réparations permettaient aux vaisseaux marchands d'un moyen tonnage d'y chercher un abri. Une autre jetée, ouvrage d'Innocent XII, forme un second port, mais si peu profond, qu'il ne reçoit que des barques et des tartanes. Le commerce est donc languissant; aussi, Anzio n'a-t-il que de pauvres et rares habitants; mais la beauté de sa situation engagea, au dix-septième et même au commencement du dix-huitième siècle, plusieurs familles princières à y bâtir des casins remarquables par leur savante architecture; les plus dignes d'examen sont ceux des Corsini, des Albani, des Doria Pamphili et des marquis Costaguti; mais, aujourd'hui, leurs maîtres les abandonnent, et l'on est tout surpris de voir, au milieu d'une bourgade dépeuplée, tant de majestueuses constructions où brillent les plus précieux matériaux.

Nettuno, beaucoup plus considérable que Anzio, et situé un mille plus loin, possède aussi un port assez fréquenté par de petits bâtiments, ce qui a nécessité l'établissement d'une ligne de douane. La ville tire son nom du célèbre temple de Neptune, jadis renfermé dans l'enceinte d'Antium; ainsi,

cette grande cité s'étendait jusque-là, et les débris de sculptures et de colonnes, épars dans la campagne, le démontrent. On aperçoit encore au fond de la mer les substructions que le tems et les flots ont épargnés ; c'est la seule antiquité subsistante encore à Nettuno, détruit par les Barbares, long-temps au pouvoir des Mahométans, et réédifié au moyen-âge. Le fortin destiné à sa défense date du quinzième siècle ; mais ce qui est singulier et fixe l'attention des voyageurs, c'est le costume des femmes ; il rappelle celui des Sarrasins, qui, comme on vient de le dire, s'emparèrent de Nettuno probablement pendant les dissensions des papes avec les rois de Naples, dont ces Africains étaient les alliés. Peut-être aussi leur occupation remonte-t-elle au temps du pontificat de Léon IV, élu en 847, lorsqu'ils firent une dangereuse irruption sur les côtes romaines ; c'est un fait historique difficile à éclaircir.

Après cette courte excursion sur la côte méridionale, on rentre à Rome, et, pour se rendre à Tivoli, il faut ressortir par la porte de Saint-Laurent et suivre une route dont la plus grande partie, pavée en polygones de basalte, suit encore l'ancienne voie Tiburtine (1) ; elle serpente au milieu de ces

(1) Il a été plusieurs fois question, dans le cours de ce *Voyage*, des voies romaines, et peut-être sera-t-il agréable au lecteur de connaître comment on procédait pour établir et consolider les prin-

arides campagnes déjà décrites, de leurs immenses plaines, ondulées cependant, et qui, à chaque fracture du sol, laissent apercevoir les tufs volcaniques rouges et jaunes, irrécusables témoins des vieilles conflagrations du Latium. Ces champs demi-dé-

cipales. Deux sillons parallèles déterminaient d'abord la largeur de la route; ensuite on enlevait le terrain meuble compris entre ces limites, et l'on arrivait au sol compact et résistant. On comblait alors cette excavation avec des matériaux solides appelés *papimenta*, massés et fortement battus au moyen de rondins en bois et ferrés à leur extrémité, dont nos paveurs se servent encore en quelques localités, et qu'ils nomment *demoiselles*. Sur cette surface artificielle, et rendue solide par la pression, on établissait le *statumen*, ou première couche, composée de moellons, quelquefois liés entre eux avec du mortier, et le plus souvent rangés simplement les uns près des autres. Le second lit, *rudus*, était un blocage de pierres concassées, semblables à celles employées pour mac-adamiser nos grands chemins, et liées avec de la chaux. Le troisième lit, *nucleus*, était formé d'un mélange de chaux, de tuiles brisées, de gravier et de terre glaise fortement tassé par une puissante pression. C'est sur cette dernière couche que reposait le *summum dorsum*, le pavé, rarement en cailloux et presque toujours en épaisses et larges dalles tantôt équarries, tantôt polygones irréguliers. C'est à de pareils soins qu'est due l'étonnante conservation de ces voies publiques, dont plusieurs subsistent encore après deux mille ans. Toutes cependant n'étaient pas établies avec autant de solidité, et les précautions répondaient à leur importance; car, ainsi que chez nous, elles se divisaient en plusieurs classes, mais plus nombreuses : on les distinguait en *viæ publicæ*, *regiæ*, *consulares*, *prætoriæ*, *militares*, *vicinales*, *privatæ*, *agrariæ*. Leur largeur était différente et variait selon la destination; celle des trois dernières allait de 2 à 8 pieds romains, et l'on accordait aux autres depuis 15 jusqu'à 60. Les principales avaient des bas-

serts, où paissent çà et là des troupeaux de bœufs au pelage gris, aux vastes cornes; où s'élèvent, à distance, de longues lignes d'aqueducs, des tours, des fermes baronales et quelques bouquets d'yeuses au sombre feuillage, ont pourtant un aspect plein

côtés couverts de gravier pour les piétons, et de distance en distance, des bancs servant de repos aux voyageurs et de montoirs aux cavaliers. Des pierres, placées à mille pas les unes des autres, indiquaient l'espace qui séparait de la capitale, et partaient toutes de la colonne milliaire du *Forum romanum*. Cependant, au nord des Gaules, elles étaient éloignées de quinze cents pas, formant la *leuca gallica* (*). Les principales routes, celles entièrement du domaine public, et mettant en communication l'Angleterre et la Belgique avec les confins de la Perse et de l'Arménie, avaient souvent une longueur prodigieuse, et vingt-cinq, dit-on, eurent un développement de 2,800 à 3,200 kilomètres. Sur cet espace immense des marais furent desséchés, des vallées comblées ou traversées par des viaducs, des ponts établis, des tunnels même creusés dans le sein des montagnes; en général, cependant, les pentes étaient mal adoucies, et le système moderne, de contourner les hauteurs, peu pratiqué. On trouvait sur ces grandes voies des relais de poste, *mutationes*, et des hôtelleries où la soupçonneuse police impériale attachait les inspecteurs des passeports, *diplomata*. C'est bien le cas de dire : *Nihil novi sub sole*. D'après ce court exposé, on conçoit combien l'administration des ponts et chaussées acquit une haute importance; aussi les fonctions de ses chefs, des *curatores viarum*, furent-elles enviées par les personnages les plus élevés en dignité et conférées à des préteurs, des censeurs et des consuls. (*Voyez*, pour tout ce qui concerne les voies romaines, Vitruve, Dion, Bergier, d'Anville, Gibbon, Bâtissier.)

(*) Le mille romain, composé de mille pas, mesure de convention, contenant 4 pieds 6 pouces 5 lignes, selon d'Anville, répondait à 756 toises, et par conséquent la lieue gauloise à 1,134.

de charme, et deviennent sublimes alors que le soleil couchant y verse la pourpre de ses derniers rayons. A un mille de Rome, à gauche du chemin, on voit les ruines d'un tombeau; comme on y trouva une urne funéraire en porphyre et un anneau d'or, quelques antiquaires prétendirent qu'il avait renfermé les cendres de Pallas, de l'insolent favori de Néron; mais de si faibles indices ne donnent aucune apparence à cette conjecture. L'anneau prouve seulement que ce monument reçut la dépouille mortelle d'un chevalier romain. Trois milles plus loin, on passe le Teverone, sur le pont Mammolo, détruit par Totila, et que Narsès reconstruisit; l'arche du milieu est beaucoup plus grande que les deux latérales, et le tout est extérieurement bâti en masses énormes de pierres travertines et en tuf à l'intérieur. Sa construction est si solide, qu'elle a bravé les injures de quatorze siècles. Plus loin, on trouve le petit lac de Tartari, dont les eaux, tenant en dissolution une forte dose de carbonate de chaux, le déposent sur les corps qu'on y laisse séjourner, et forment de curieuses incrustations; mais les plus singulières sont celles qui recouvrent les végétaux croissant aux bords du lac; les joncs, les roseaux leur servent de moules et de supports; bientôt, le fragile tissu herbacé est détruit, et il ne reste plus que des concrétions pierreuses en forme de tubes et de tuyaux d'orgue;

mais le prétendu prodige disparaîtra d'ici à peu de tems, et les *ciceroni* ne pourront plus le traiter de *stupendissima cosa*. Les précipités continuels de carbonate sans cesse exhaussent le fond, et déjà il est à sec pendant les fortes chaleurs. Par la surface des champs, convertis en pierre calcaire, et entourant les rives actuelles de l'étang, on voit évidemment que jadis il fut d'une plus grande étendue, et qu'il va toujours en se rétrécissant.

Près de là, on traverse, sur un autre pont, la Solfatara ou les eaux albules, gros ruisseau dont le cours est rapide, et ainsi nommé à cause de sa couleur blanche bleuâtre. Contenant, d'après l'analyse, du soufre, de l'argile et de l'alun, il sort de trois étangs, et, après un cours de deux milles, se précipite dans le Teverone. Son odeur est fortement sulfureuse. De ces étangs, où l'Albula prend naissance, le plus grand est appelé *Delle isole natanti*, des îles flottantes; mais ce prodige, exalté outre-mesure par les guides, race hâbleuse et superlative, est facile à expliquer. Les eaux, fortement chargées de soufre et de sulfate d'alumine, ont une grande pesanteur, de plus sont grasses, presque bitumineuses, et supportent aisément la poussière et les corps légers que les vents y amènent; ce voile, couvrant la surface, acquiert une remarquable épaisseur; mais, enfin, déchiré, soit par la crue de l'onde, soit par son agitation, il se

divise en ilots, qui, tôt ou tard, s'attachent au rivage et restreignent l'étendue de l'étang. Jadis sa circonférence était de 14 à 1,500 mètres, et maintenant sa longueur n'est plus que de 134, sa largeur de 67, et la périphérie d'environ 350.

De la Solfatara, on arrive promptement au Teverone et au pont Lucano, édifié par Plautius Lucanus un siècle avant l'ère chrétienne; détruit, comme celui de Mammolo, par Totila, il dut aussi sa reconstruction à Narsès. A gauche, à l'extrémité du pont, on voit s'élever majestueusement une énorme tour, sépulcre de la famille Plautia, surmontée de fortifications ajoutées par Paul II, au quinzième siècle, pour défendre le passage du fleuve; précaution utile à l'Etat, mais dommageable au monument; car on voit à ses dégradations que, pendant les guerres civiles, il fut souvent attaqué. Ce qui reste de cette vaste ruine, de son soubassement entouré de demi-colonnes ioniques et de la tour assise sur ce noble massif, montre quelle fut sa primitive splendeur. Sa forme, sa couleur chaude et puissante sont dignes d'exercer le pinceau des peintres, et le Poussin en a fait le principal ornement d'un de ses plus célèbres paysages.

Au delà de Ponte-Lucano, la route se divise en trois branches, conduisant: celle à droite, à Frascati et Grotta-Ferrata, et les deux autres, à Tivoli;

la première est ancienne, et la seconde moderne. Sur les bords de celle-ci, sont placées deux tombes antiques, dont l'une est décorée d'un bas-relief en marbre représentant un homme tenant un cheval par la bride, ce qui peut faire présumer que ces tombeaux appartenaient à une famille de chevaliers romains; la sculpture est d'un assez bon style. A mesure que l'on approche de Tivoli, situé sur une haute colline, le terrain s'élève, les symptômes de mauvais air disparaissent, et la végétation reprend son empire; le chemin circule au milieu d'une forêt d'oliviers d'une beauté surprenante; de leurs vieilles souches partent souvent trois ou quatre troncs, qui sont eux-mêmes des arbres de la plus grande dimension; plusieurs de ces souches ont neuf à dix mètres de circonférence, et les recépées qu'elles soutiennent comptent plusieurs siècles : quel est donc l'âge des bases qui les supportent et les nourrissent? De l'esplanade précédant la ville, et par dessus le massif de verdure attaché aux flancs de la colline, la vue s'étend sans obstacle sur toute la Campagne de Rome, qui, de loin, semble encore plus aride, plus désolée qu'elle ne l'est effectivement; à l'horizon apparaissent, comme des points noirs, les monuments de la capitale et le dôme de Saint-Pierre, éloignés de vingt-et-un milles romains, ou trois myriamètres.

Ville aux rues étroites et tortueuses, et une de

celles cependant où la bourgeoisie romaine vient, pendant les ardeurs de l'été, chercher un air plus sain et une plus fraîche température, Tivoli remonte à la plus haute antiquité. Quelques historiens attribuent même sa fondation aux Siciliens, en l'an 1320 avant notre ère, et Denys d'Halicarnasse dit que de son temps on l'appelait encore Sicelion; elle prit cependant, vers le cinquième siècle de la fondation de Rome, le nom de Tibur et devint cité municipe (1), avec droit d'asile, d'exemption et de refuge (2); plus tard, ce fut un lieu de réunion, de plaisir, où affluaient les voluptueux de Rome, et Tivoli se peupla d'élégantes maisons de campagne. Lors des guerres de Bélisaire et de Narsès contre les Goths, et au moyen-âge, au milieu des combats continuels du peuple et des barons, sa forte position en fit, pour le malheur de ses habitants, un centre d'opérations militaires, une forteresse menaçant la sûreté de la capitale, et prise, reprise et plusieurs fois saccagée par de barbares vainqueurs.

(1) Municipe. Titre que portaient les villes du Latium et d'Italie dont les habitants participaient au droit de bourgeoisie romaine, sans cesser toutefois de former des cités à part. Chez les anciens, on entendait par cité non seulement une ville, mais aussi un territoire et même une province se gouvernant par des lois particulières.

(2) L'asile était pour les proscrits, les criminels; le refuge, pour les esclaves, les débiteurs insolvables.

La population de Tivoli, s'élevant à 7,000 âmes, est belle, et les femmes, surtout, rappellent, par la noble sévérité de leurs traits, les statues antiques; on voit encore, dans cette petite ville, quelques-uns de ces costumes pittoresques que les peintres aiment à reproduire; mais ils diminuent tous les jours, et la robe française leur succède. Un de nos plus habiles artistes se trouvant à Tivoli avec l'auteur de ce *Voyage*, en conçut un profond chagrin, et ne pouvait s'empêcher d'exprimer sa naïve indignation de voir les manches plissées à la parisienne et les modes nouvelles envahir les flancs du Soracte et les montagnes de la Sabine. Sans doute, c'est fâcheux pour la peinture, qui bientôt cherchera vainement ses anciens modèles, si variés de formes et de couleurs, mais nos manufactures et notre commerce y gagnent.

En entrant par la porte romaine, un des premiers monuments qui frappe les regards est la villa d'Este, bâtie par le cardinal Hyppolite, fils d'Alphonse, duc de Ferrare. Jadis magnifique demeure et séjour enchanté des arts et de la poésie, elle est aujourd'hui abandonnée et dans un état complet de dégradation, quoique appartenant, par succession, au duc de Modène; il ne reste plus à considérer que la façade du casin, entouré de bosquets et de fontaines dont les nymphes attristées laissent tarir les eaux; au temps de leur splendeur, le Tasse

y puisa peut-être les inspirations qui lui firent créer le palais et les jardins d'Armide; on a prétendu aussi que c'était dans cette villa que l'Arioste avait composé une partie de son *Orlando furioso;* mais des recherches historiques ont prouvé que sa construction était postérieure à la mort du grand poëte. L'intérieur du bâtiment contient des fresques d'une bonne facture. Quoique fils de souverain, le cardinal ne voulut pas qu'elles fussent consacrées aux louanges de sa famille, et employa les pinceaux de Zucchero et de Muziano à retracer la fondation et l'histoire de Tivoli.

Cette ville est principalement célèbre par son temple de Vesta et les chutes ou cascatelles du Teverone; le temple, placé sur une roche élevée et dominant la profonde vallée où le fleuve se précipite, est un vrai bijou que l'architecture antique nous a légué : beauté de forme, richesse de détails, finesse d'exécution, couleur chaude et dorée, il possède tout ce qui peut captiver les regards, non par sa masse, car il est petit et n'a que 13 pieds romains de diamètre, mais par sa situation et son admirable élégance. Considéré du fond de la vallée, lorsque le soleil l'enveloppe de ses rayons, il ressemble à un phare éclatant suspendu dans les airs. Des dix-huit colonnes corinthiennes qui déterminaient son contour, il n'en reste que dix, mais heureusement toutes du même côté; en sorte

qu'en le considérant de l'endroit où les guides conduisent les voyageurs, on ne s'aperçoit point des dégradations qu'il a subies. Ses colonnes cannelées, entièrement détachées de la *Cella* (1), supportent des chapiteaux du plus beau temps de l'art, et sa frise est ornée de patères et de festons de fruits et de fleurs; des pampres sauvages, le lierre, le figuier, accompagnement toujours plein de grâce des ruines, s'attachent aux flancs du rocher, au soubassement en terrasse du temple, et les décorent de leurs vertes guirlandes. On a cru longtemps que ce monument était consacré à la Sybille de Tibur; cependant sa rondeur prouve qu'il appartenait au culte de Vesta; mais le vrai sanctuaire sybillin de Tivoli est probablement un parallélogramme converti maintenant en église dédiée à saint Georges. Ses colonnes doriques, à base attique sans plinthe et engagées aux deux tiers dans les murs de côté, semblent indiquer qu'il est plus ancien que celui de la déesse du feu, dont le style annonce le siècle d'Auguste.

La grande cascade du Teverone a complètement changé d'aspect, et n'existe plus à l'endroit où elle se précipitait, de 25 à 30 mètres de hauteur, dans la vallée, ou plutôt dans un profond ravin resserré entre des rocs abruptes et celui qui porte le temple

(1) Cella. Sanctuaire du temple.

de Vesta. Le fleuve, avant sa chute, passait au milieu de la ville, et souvent ses inondations y causèrent de grands dommages; celle de 1827, d'une violence extraordinaire, fit prendre au gouvernement pontifical la résolution de détourner le Teverone et de le conduire au delà de Tivoli, en le faisant couler sur le flanc du mont Catillus, placé en face du temple de Vesta, et au moyen d'un double tunnel de 294 mètres de longueur, que l'on peut parcourir à l'aide de trottoirs latéraux; ces tunnels sont parallèles, séparés l'un de l'autre par une mince épaisseur du roc, et l'on peut, à volonté, les fermer par des écluses et faire passer toute l'eau dans un seul, si l'un des deux a besoin de réparations; c'est un très-bel ouvrage, et l'on y retrouve la prévoyance, l'habileté des anciens ingénieurs italiens, qui furent long-temps les premiers constructeurs civils et militaires de l'Europe. Les deux courants se réunissent à un bassin commun, d'où ils s'élancent avec fracas dans un couloir presque perpendiculaire, et s'engouffrent sous les sombres voûtes de la grotte des Syrènes; une vapeur épaisse et brillante, s'élevant de ces eaux mugissantes et dorées par les rayons du soleil, contraste admirablement avec la verdure et les sombres rochers de la vallée. Je ne parlerai point de la grotte de Neptune, cent fois décrite, et des cascatelles si pittoresques; la Suisse et les Pyrénées en

possèdent d'aussi remarquables, et je me borne à dire que ces chutes servent de moteurs à l'industrie et font agir des scieries et de nombreuses usines où le cuivre et le fer reçoivent différentes préparations.

En contournant les cascatelles, on trouve les douteuses ruines des maisons de campagne de Catulle et d'Horace, et celles de la villa de Quintilius Varus, proconsul célèbre par la sanglante défaite qu'Arminius lui fit subir en Germanie, et par désespoir qu'Auguste en éprouva. Les débris de cette villa consistent en quelques pans de murailles et des substructions à travail réticulaire; on y découvre de riches pavés de marbre, des chapiteaux de colonnes et des statues; près de là, on voit une vaste citerne, que soutiennent vingt-quatre piliers, et qui prouve toute la solidité des constructions antiques; elle contenait probablement l'eau destinée à l'usage de la villa et de ses jardins. La maison de Mécène est mieux conservée et présente encore des restes imposants : un long corridor, et un vaste édifice conservant des colonnes doriques engagées dans le mur et des arcades formant un portique, qui, à une de ses extrémités, contient une espèce de grotte et une petite cascade; le tout est porté par d'immenses voûtes dont la construction et la solidité sont surprenantes; au bout de dix-neuf siècles, elles attestent le savoir-



faire des architectes romains. Quelques archéologues disputent cependant à ces nobles antiquités leur nom de villa de Mécène, et prétendent qu'elles étaient des bâtiments publics et municipaux. On a dès long-temps profité de ces constructions pour y établir des forges, et depuis quelques années MM. Graziosi et Carlandi y ont élevé une importante manufacture de laminés, de vis et d'instruments aratoires. Pour terminer l'exploration de cette partie du territoire de Tivoli, les guides vous conduisent, en sortant de la villa de Mécène, à un monument situé au milieu d'une vigne. Il est hexagone, bien conservé et ressemble au prétendu temple de Minerve-Medica à Rome. Les gens du pays assurent gravement qu'il était consacré à la déesse de la Toux, quoique les Romains n'aient jamais connu cette bizarre divinité; ce qui est plus probable, c'est qu'il fut une église bâtie au cinquième ou sixième siècle, et que le culte chrétien n'y a pas discontinué; il y est encore célébré à de certains jours de fêtes. Dans l'intérieur, on voit de grossières peintures à fresque, représentant la Vierge et des saints, et dont le style et l'exécution indiquent le onzième ou le douzième siècle. Ce bâtiment, dont l'aspect extérieur ne manque pas d'élégance, produit un effet charmant au milieu de la verdure et des arbres chargés de pampres qui l'environnent.

Mais, de tous les restes antiques échappés, autour de Tivoli, aux ravages du temps et des barbares, le plus remarquable, sans doute, est la villa d'Adrien; moins pourtant par ce qui en subsiste et par sa conservation, que par l'espace qu'elle occupe et l'idée qu'elle donne de la richesse et de la puissance des maîtres du monde romain; richesse et puissance qui, toutefois, ne furent pas, peut-être, employées avec goût et discernement; car en rapprochant les uns des autres les palais de Rome et de Persépolis, les temples de l'Egypte et de la Grèce, si différents de formes et de styles, on faisait naître de bizarres disparates ôtant à l'ensemble et la noblesse et la régularité nécessaires aux demeures des souverains.

Placés sur la hauteur et au milieu d'un terrain accidenté, les jardins de cette villa ont dû ressembler à ceux de l'Angleterre et contenir un mélange de petites collines et de vallons; aujourd'hui, faisant partie des domaines du duc Braschi, ils sont devenus des champs fertiles, où, çà et là, s'élèvent le cyprès, l'yeuse, la vigne et le figuier; sous leur ombrage végète encore une espèce de syringa, à fleurs odorantes, transplantée d'Orient à Tivoli par Adrien; il parfume de balsamiques émanations les ruines de ces palais et verra s'écrouler leurs derniers débris, tant les œuvres de la nature ont de vie et de pérennité. On prétend que cet arbris-

seau n'a pu s'acclimater que dans ces jardins; mais il faut se défier de semblables assertions. Les guides, race hâbleuse, sont toujours disposés à montrer aux crédules voyageurs de prétendues merveilles ; le seul moyen d'arrêter le cours de leurs mensonges, c'est de montrer, dès l'abord, un prudent et froid scepticisme.

Examinons maintenant les diverses constructions que le suspect ami du bel Antinoüs éleva d'une main si prodigue en ce lieu de plaisance.

Le théâtre a passé long-tems pour une naumachie; mais il en reste assez de vestiges pour y reconnaître les formes grecques et la scène, les gradins, le corridor de circulation qui l'entourait, et quatre escaliers servant à l'entrée et à la sortie des spectateurs.

Du théâtre, on se rend à un édifice, dont la destination est incertaine, mais qui probablement servait aux exercices gymnastiques, surtout à la lutte, et aurait été aussi un palestre que l'on joignait ordinairement aux thermes ou nymphées. Ce palestre se composait d'une cour entourée de trois côtés de portiques simples; le quatrième était double, et servait, dit-on, aux combats des athlètes en temps de pluie; raison qui ne paraît pas convaincante pour expliquer son doublement d'arcades et de colonnes; car on pouvait toujours se mettre à l'abri sous un des trois portiques simples, en choisissant

celui opposé à la direction du vent. A côté se trouve effectivement le Nymphée, et les deux bâtiments confirment leur destination l'un par l'autre. Ces bains, semi-circulaires et ornés de niches, devaient, si l'on s'en rapporte aux débris existants, contenir une rotonde au milieu de leur enceinte.

De là, on arrive au Pœcile, ou lieu de promenade couverte, construit à l'imitation de celui d'Athènes; ses deux portiques, parallèles et séparés par un mur, percé de quelques arcades, regardaient l'orient et l'occident, et permettaient ainsi de se promener à volonté à l'ombre ou au soleil; les anciens tenaient beaucoup à cette double exposition. On ne peut juger si, comme à Athènes, le mur fut décoré de peintures; le temps a détruit les stucs dont il était recouvert. Chaque portique avait onze pas de largeur, ou neuf mètres et demi.

En longeant le mur, on arrive au temple des Stoïciens, ainsi nommé on ne sait pourquoi, car ces philosophes n'eurent jamais de culte particulier. Ce monument, en forme de parallélogramme, et terminé par un hémicycle, devait plutôt, selon les apparences et sa contiguité au Pæcile, être destiné au repos après la promenade.

Par une de ses portes, située en face de celle du Pæcile, on pénètre dans une vaste enceinte circulaire contenant à son centre une autre construction

ronde au dehors et carrée en dedans. Entre cette rotonde et le mur d'enceinte, et plaqués contre lui, circulaient intérieurement des portiques. Le reste de l'aire était rempli d'eau et traversé par quatre ponts communiquant avec le bâtiment central. Quoiqu'on donne à cette grande piscine le nom de théâtre maritime, tout indique qu'elle servait à la natation. Mais, quelle fut la destination de l'édifice du milieu? Etait-ce là où, après le bain, on recevait des onctions d'huile et les frictions si fort en usage chez les anciens? C'est ce que l'on peut conjecturer, mais non affirmer. Ces bains étaient sans doute magnifiquement ornés, puisqu'on y a trouvé de précieuses antiquités, et entre autres l'admirable femme, en marbre rouge, aujourd'hui déposée au muséum du Vatican.

En sortant à gauche, on voit s'élever, au milieu de grands oliviers, les pittoresques ruines de la bibliothèque; chargées de festons de lierre et de clématite, elles offrent aux paysagistes un digne sujet d'étude. Assez bien conservée pour qu'on puisse en rétablir le plan et se faire une idée de sa distribution, cette bibliothèque, divisée en deux parties distinctes, contenait d'un côté les livres latins, et de l'autre la littérature grecque. La partie latine est la moins ruinée, et l'on y voit encore une salle et plusieurs chambres, dont les guides indiquent les noms et les diverses destinations à ceux

qui veulent bien s'en rapporter à leur prolixe et mercenaire archéologie.

Ensuite, en suivant un sentier tortueux tracé sur le flanc d'une petite colline, on arrive au prétendu temple de Diane et de Vénus; mais dont la véritable invocation est ignorée. Peut-être Adrien ne voulut-il que reproduire un monument dont la forme singulière l'avait frappé dans le cours de ses nombreux voyages. En effet, l'enceinte quadrilatère contient, sur trois de ses côtés, des hémicycles, et le quatrième est un mur se rattachant en ligne droite au Pæcile. Au milieu, le temple s'élevait sur un soubassement, et des colonnes le décoraient, ainsi que les hémicycles. Il reste peu de vestiges de cette bizarre construction.

Il en est de même du Stadium, édifice destiné aux exercices des athlètes, de la lutte, du pugilat, peut-être aux combats des gladiateurs, et qui ressemble aux cirques romains. Au milieu, on voit le stade enfermé entre deux murs parallèles.

Le palais impérial, situé sur le point culminant du jardin, et dominant tout ce qui l'entourait, présente encore plus de débris, dont les masses sont ensevelies sous la mousse et le terreau, résultant du détritus des ruines elles-mêmes et de la poussière que les vents et les siècles y ont accumulée. Ce qui reste debout au milieu d'un amas de décombres, annonce que ce palais, dédale de chambres

et d'appartements, avait deux étages. Sept salles surtout étaient décorées avec une grande richesse, ainsi que l'attestent les colonnes de granit et de marbres précieux que des fouilles y ont fait découvrir à diverses époques. Dans la partie inférieure, on aperçoit quelques fragments de peintures d'un bon style; mais chaque jour le temps presse leur destruction.

Près du palais se trouvait un vaste bâtiment qui, d'après sa distribution, dut être la caserne des prétoriens; il avait trois étages et contenait un grand nombre de petites pièces sans communication entre elles; on ne pouvait donc y pénétrer que par des galeries extérieures à pilastres ou à colonnes; genre de construction que les couvents italiens ont adopté; comme dans cette caserne, leurs cellules n'ont ordinairement de sortie que sur des portiques. Quoique les ruines indiquent clairement trois étages, il est probable que l'inférieur, placé en bas d'un terrain en pente rapide, commençant au pied même du premier rang d'arcades, ne pouvait servir de logement, et qu'il fut destiné à des magasins et aux manutentions militaires. Les guides nomment ces ruines *Cento Camerelle*, les cent petites chambres; mais certainement elles en contenaient davantage.

D'autres débris, quoique dans un état presque complet de dégradation, ont encore cependant un

aspect grandiose, et leurs voûtes, hautes et vastes, conservent des traces de stuc blanc et d'élégantes moulures. Ce furent, dit-on, les thermes qui accompagnaient toujours les palais des princes et même des riches particuliers; car, avant que l'usage des tuniques de lin ou de coton devînt général, la laine, immédiatement appliquée à la peau, rendait obligatoire la fréquence des bains. On ne peut plus distinguer la vraie forme de ce bâtiment, et quelles en étaient les parties séparément assignées à chaque sexe.

Le temple de Canope fut construit sur le modèle de celui consacré en Egypte à cette divinité. Il devait être magnifique, si l'on en juge par la quantité de statues, en style égyptien, qu'on y a trouvées, et que Benoît XIV fit réunir et déposer au muséum du Capitole, dont elles sont le plus curieux ornement. Canope lui-même, vase à tête humaine chargé d'hiéroglyphes, y fut transporté et se trouve au milieu des dieux et des déesses qui l'entouraient précédemment (1). Ce temple s'élevait à l'extrémité d'un canal, dont l'excavation est encore apparente, et que, de chaque côté, décoraient des portiques et d'autres constructions. Il paraît que, dans le sanctuaire, l'architecte avait

(1) Canope, chez les Egyptiens, était le dieu de l'eau, ou plutôt l'emblême du Nil et de ses périodiques inondations.

placé des fontaines, jaillissant peut-être des niches où résidaient les divinités; car un corridor, circulant entre le premier mur de l'enceinte et le second, laisse voir parfaitement les traces d'aqueducs et de conduits. En s'échappant de l'intérieur, les eaux alimentaient le canal.

Telle est cette réunion de monuments d'architectures et de destinations diverses. A la manière dont les guides vous conduisent, en tournant derrière ces ruines, il est difficile de juger de leur ensemble et de leur position respective; mais, si l'on se met au bout de la vaste place nommée Champ-de-Mars, on voit que les principales constructions étaient régulièrement établies sur trois faces du quadrilatère, et que l'on y entrait par la quatrième. Au fond, le palais dominait les bâtiments des deux côtés par sa masse et son élévation, car l'aire de la place est inclinée.

En parcourant cette villa, en voyant ces décombres, ces épaisses murailles, ces colonnes, ces arcades écroulées, malgré soi on éprouve un sentiment de tristesse qu'inspire la fragilité des œuvres humaines. Un puissant empereur, un maître du monde emploie les mille bras de ses légions, des myriades d'esclaves à d'immenses constructions, et non-seulement à peine en reste-t-il aujourd'hui quelques traces, mais, soixante ans après qu'elles furent terminées, Caracalla en arra-

cha les marbres les plus précieux pour décorer à son tour des bains publics qu'il édifiait à Rome; Constantin acheva la spoliation en faveur de sa nouvelle capitale, et fit transporter, aux rives du Bosphore, les bronzes, les statues et les peintures; enfin, pendant la guerre gothique, Totila ne trouvant plus d'objets d'arts à convoiter, s'en prit aux matériaux et appesantit sur eux son courroux.



PALESTRINA, FRASCATI, GROTTA-FERRATA.

De Tivoli on peut aller visiter Palestrina, et de là, se rendre à Frascati et à Grotta-Ferrata; on aura ainsi achevé l'exploration des environs de Rome, ou du moins de ce qu'elles offrent de plus remarquable à la curiosité des touristes.

Sur la route, on voit un marais rempli de joncs et de nénuphars; c'est l'ancien lac Regillo, témoin de la victoire remportée sur les Latins, en 254 de la fondation, par le dictateur Aulus Posthumius; victoire qui eut de grands résultats politiques, puisqu'elle détruisit les espérances de Tarquin et fit

triompher le gouvernement républicain. La presque disparition du Regillo, ainsi que le rétrécissement successif du lac de Bolsena et de plusieurs autres, prouvent que les eaux tendent constamment à diminuer; cette diminution se fait sentir sur tous les points du pays. Les lacs, enfermés entre des cratères et des pentes abruptes, conservent seuls leurs ancienne superficie; mais il est probable que le niveau s'est abaissé.

Palestrina, autrefois Préneste, remonte à la plus haute antiquité et sa fondation précéda celle de Rome de plusieurs siècles; Virgile même la recule jusqu'aux temps fabuleux et l'attribue à Cacus; mais ce qui est certain, c'est qu'elle se perd dans la nuit des temps, et qu'on ne peut lui assigner aucune époque. Cette ville éprouva de cruels revers de fortune et sous la république romaine, et dans le moyen-âge, lors des guerres que firent aux papes les barons, et surtout la puissante famille des Colonna dont elle était la place d'armes; mais rien n'égale les horreurs que Sylla lui fit subir après un long siége; ce barbare vainqueur y ordonna de sang-froid le massacre de tous les hommes en état de porter les armes; douze mille succombèrent sous le fer de ses bourreaux; Préneste fut dépeuplée; mais bientôt la beauté de sa situation attira de nouveaux citoyens, et des vétérans que Sylla pourvut de propriétés confisquées sur les

anciens possesseurs. Préneste fut à la fois colonie militaire et municipe romain.

Palestrina, située sur une montagne et dominée jadis par une citadelle, conserve encore de nombreux fragments de ses murs cyclopéens mêlés à d'autres parties de construction romaine et du moyen-âge. Les cyclopéennes composées de blocs irréguliers d'un mètre à un mètre et demi de longueur, et retenues ensemble par l'introduction des angles saillants dans les rentrants, ont résisté à plus de trois mille ans, et, peut-être, subsisteraient encore en leur entier, sans les attaques et les brèches qu'elles ont subies. Une semblable manière de bâtir est certainement la plus solide, et l'expérience le prouve; mais elle exige trop de patience, trop de main-d'œuvre, car il faut beaucoup de recherches et de tâtonnements pour trouver des blocs et pouvoir les assembler. Ces murailles partant de la citadelle, construite avec les mêmes matériaux, enveloppaient la cité et le temple de la Fortune, si célèbre dans l'antiquité et dont il reste bien peu de vestiges, puisque la ville moderne est presque entièrement bâtie sur le terrain qu'il occupait. Je ne dirai donc point ce qu'il dut être, selon quelques antiquaires et architectes qui en ont reconstruit le plan, et me bornerai à faire connaître au lecteur l'état actuel des choses; en fait, il est impossible, si l'on se contente d'examiner ses débris sans opérer

des fouilles, de savoir quelles furent sa forme et sa grandeur; ce qui seul est certain, c'est que, successivement augmenté et embelli par les peuples du Latium et plus tard par Sylla lui-même, il dépassait en splendeur et en richesses tous les temples d'Italie. C'est là que se rendaient, au moyen du sort, des oracles vénérés, *sortes prenestinæ,* et que leur voix mensongère, survivant à l'introduction du christianisme dans l'empire, fut la dernière à s'éteindre. Il reste pourtant un témoin irréfragable de sa magnificence; c'est la fameuse mosaïque, transportée en 1640, par les soins de Pietro di Cortona, au palais Barberini, situé sur l'emplacement supérieur du temple. Cette mosaïque, composée de très-petits cubes d'émaux diversement colorés, est un monument remarquable de l'art antique, et a donné lieu à une multitude de controverses animées; et en effet il est difficile de savoir si ce qu'elle représente a rapport à des idées religieuses, à un fait historique, ou ne retrace qu'un sujet de fantaisie; on y voit des paysages, un fleuve, des barques, des hommes, des animaux, dont les noms sont écrits en lettres grecques, et parmi lesquels se trouvent l'ibis, l'hippopotame, la girafe, le crocodile. Le cardinal de Polignac voulut y voir l'emblême du voyage d'Alexandre à l'oasis d'Ammon, Montfaucon le cours du Nil, Winckelmann l'arrivée en Egypte

d'Hélène et de Ménélas, Champy l'envoi des blés à Rome, et Barthélemy l'excursion d'Adrien à l'ile Eléphantine; dernièrement Nebbi et M. Valery ont cru y reconnaître les fêtes données pendant l'inondation des champs égyptiens, et j'avoue que moi-même, indigne archéologue, je partage cette opinion. Mais pourquoi cette mosaïque, sans relation avec le culte prénestin et les usages du Latium, fut-elle placée dans ce temple? c'est ce qu'on ne peut savoir. Au reste, les anciens s'inquiétaient fort peu de ces sortes d'inconvenances, et, encore à présent, plusieurs églises italiennes du moyen-âge et de la renaissance en conservent de pareilles.

Il faut visiter Santa-Rosalia, intérieurement revêtue de marbres et d'albâtres, et sa chapelle sépulcrale des Barberini, où se trouve un groupe de la Pitié taillé dans le rocher et faussement attribué à Michel-Ange; bien que cette sculpture soit belle et d'un noble style, elle ne porte point cependant le cachet du grand artiste. La citadelle contient l'église de Saint-Pierre, enrichie d'un des meilleurs tableaux de Pietro di Cortona, et l'ancien château seigneurial des Colonna, trop long-temps ambitieux auteurs de tous les maux que les guerres féodales ont fait subir à Palestrina. Du sommet de la montagne, on jouit d'une vue immense. Dans le lointain et au centre apparaît la ville éternelle, toujours entourée de sa sombre

zône, et, à mesure que le cercle s'étend et reverdit, s'élèvent et se déroulent une foule de cités et de lieux célèbres, témoins des premières luttes et des premiers triomphes de cette infanterie romaine, dont la courte épée et le pilum subjuguèrent le monde (1). Ces souvenirs historiques donnent un grand charme à cet austère paysage.

De Palestrina à Frascati le terrain est fortement accidenté, et, près de cette dernière ville, une riche végétation couvre les collines de puissants oliviers et de vignes basses, cultivées comme en France. De ces hauteurs on distingue nettement les cantons où règne le mauvais air ou une saine atmosphère. Dans le royaume de Naples et les Etats-Romains, jamais le voyageur attentif ne peut les confondre; il suffit, pour les reconnaître, d'observer la différence d'aspect, et le plus ou le moins de population et de bâtiments ruraux.

Quoiqu'on dise ordinairement que Frascati a succédé à Tusculum, c'est une erreur. L'ancienne ville était placée sur le sommet de la montagne, dont la nouvelle occupe aujourd'hui la pente inférieure. Celle-ci, que font remarquer sa propreté, ses maisons soigneusement blanchies, la beauté du

(1) Pilum. Pesant javelot dont le fer triangulaire était armé de crochets. Lancé par les robustes légionnaires, c'était un instrument de guerre très-redoutable, et dont les soldats des autres nations ne surent jamais bien se servir.

sexe féminin et son costume national, survivant encore aux envahissements de la mode, doit sa moderne physionomie au désastre, qu'au moyen-âge, en 1191, éprouva Tusculum assiégé et entièrement détruit par les Romains et l'empereur Henri VI. Les malheureux vaincus obtinrent probablement la permission de réédifier la cité sur un autre emplacement, dont la situation fût moins forte que celle du point culminant; ils s'établirent donc au dessous et donnèrent à leur cité renaissante plus de régularité dans son tracé; on prétend que son nom vint alors du mot *frasca*, signifiant branchage, feuillée, parce qu'ils logèrent, pendant la reconstruction, sous des cabanes de feuillage.

Frascati, dont la population est actuellement de 5,000 âmes, ne possède aucun monument public digne d'examen, et ne doit sa réputation qu'à son air pur, à sa charmante situation et aux maisons, ou plutôt palais de campagne des princes romains, qui sont répandus sur les flancs de la montagne, entre la ville et l'ancien Tusculum. Il serait fastidieux de les toutes décrire; bornons-nous donc aux plus importantes.

La villa Aldobrandini, construite sur les dessins de Giacomo della Porta, par le cardinal, neveu de Clément VII, et, aujourd'hui, propriété de la famille Borghèse, est peut-être la plus belle qui existe; belle, en effet, par son architecture, l'a-

bondance et la distribution de ses eaux, sa magnifique végétation, les mouvements de son terrain, et son admirable panorama présentant à la fois le triple aspect de la mer, de la plaine et des Apennins. Sous l'habile direction de l'architecte, les sources, échappées de ce pays montagneux, prirent mille formes différentes, s'élancèrent en gerbes étincelantes, en impétueuses cascades, s'étendirent en nappes tranquilles, ou, coulant en secret, dans des conduits cachés, firent rendre aux orgues hydrauliques d'harmonieux gémissements (1). Partout des statues, des vases, d'élégants bassins de marbre, mêlés à la verdure, semblent décorer un lieu de féerie. Le temps, il est vrai, a dégradé quelques-uns de ces enchantements; mais on dit que le prince, possesseur actuel, veut rendre, à ce noble et délicieux séjour, sa première splendeur. Le palais est placé entre une terrasse, donnant sur la campagne et une cour en hémicycle, où Fontana déploya son talent. Ce fut son plus digne et son dernier ouvrage; car il mourut en accompagnant le cardinal de Frascati à Rome. En face du palais s'ouvre l'hémicycle, rattaché à deux corps de bâtiments latéraux, et décoré de niches, de pi-

(1) L'orgue hydraulique se compose de tuyaux de divers calibres où l'air est chassé par un courant ou une chute d'eau; cet instrument, que l'on place ordinairement au fond d'une grotte, rend des sons continus, extrêmement doux, mais un peu tristes et monotones.

lastres, des statues d'un centaure et d'un cyclope, ainsi que d'une célèbre fontaine, où l'ingénieur Horatio Olivieri épuisa toute sa science hydraulique. Dans la niche centrale, tombe, du haut de la voûte, un torrent que l'œil retrouve, au dessus de l'hémicycle, se précipitant, par de vastes escaliers, au milieu de sombres et puissantes masses d'yeuses et de lauriers. M. Granet a imité, dans un célèbre tableau, cette royale somptuosité. Après le magnifique vient l'utile, et ces eaux, en s'écoulant au bas du parc, finissent par faire tourner des moulins et mettre en mouvement plusieurs usines.

Dans un des corps de bâtiments, se rattachant à l'hémicycle, est une petite chapelle moderne, ou du moins remise à neuf : toute en marbre blanc et ornée d'arabesques d'or et d'azur, trop coquette pour sa destination, elle ressemble plutôt à un magnifique boudoir qu'à un monument religieux. Le palais, dont l'ameublement n'a rien de remarquable, possède des peintures du chevalier d'Arpino. Dans les petits appartements, son pinceau a reproduit une Judith, belle de mouvement et d'expression; la figure de la servante est admirable, et exprime parfaitement l'étonnement où la jette le meurtre que vient de commettre une jeune femme aux formes élégantes, et dont les traits ont de la douceur. Si ce peintre, doué d'un vrai génie, eût toujours produit de semblables ouvrages, on ne lui

reprocherait pas d'avoir contribué à la décadence de l'école romaine, par son dédain ordinaire pour les études d'après nature.

La villa Marconi ne possède, comme curiosité digne d'attention, qu'un immense salon, demi-circulaire, décoré de bustes, de statues antiques et d'une, moderne et colossale, qui représente Canova embrassant un cype de Jupiter; c'est une des meilleures productions de Cecarini, élève de ce grand sculpteur. Le casin Falconieri peut montrer avec orgueil une grande page de Carlo Maratta; charmante composition, cette fresque unit à un coloris séduisant la correction du dessin. Le palais Odescalchi, aujourd'hui propriété du collége de la Propagande, renferme des œuvres plus importantes encore de Rubens, des fresques de l'école du Domenichino (le Dominiquin); un tableau, à sujet champêtre, et cinq de moindre grandeur, qui sont de la main du maître. Annibale Carraccio (Carrache) a fixé à une voûte un de ses chefs-d'œuvre, la Nuit sur son char, tenant dans ses bras deux enfants, l'un blanc, l'autre noir, pour indiquer les successifs retours de l'ombre et de la lumière; elle est suivie de Lucifer et d'Hesper, emblêmes du soir et du matin, et l'Aurore ferme le cortége de toutes ces maisons de plaisance, attachées en échelons aux pentes de la montagne; les regards s'étendent sur un vaste horizon.

Souvent, le dimanche, on jouit à Frascati du spectacle animé d'une course de chevaux, élevés dans les pâturages des environs; ces luttes de force et d'agilité, où ces fiers coursiers montrent évidemment une instinctive émulation, ont un vif attrait pour les spectateurs, qui trahissent leurs craintes ou leur espoir par ces bruyantes et pittoresques exclamations si familières aux peuples méridionaux.

Pour achever l'exploration de Frascati, on doit visiter les débris de l'ancien Tusculum, bien que réduits à peu de chose et s'élevant à peine au dessus du sol. Un cirque de petites proportions paraît avoir appartenu à quelque villa de sénateur, peut-être même à celle de Cicéron, où l'éloquent et vaniteux consul composa ses tusculanes, *Tusculanæ quæstiones*. Le théâtre, mieux conservé, comptait dix rangs de gradins, et pouvait contenir 2,500 spectateurs. Tout près était aussi un autre édifice de même forme, plus exigu, et dont les banquettes sont si étroites qu'on ne peut s'y asseoir; singularité qui rend sa destination incertaine; cependant, quelques antiquaires prétendent qu'il servait aux répétitions des ouvrages dramatiques, et l'ont honoré du nom pompeux d'Odéon. Derrière le théâtre, la piscine, de 26 mètres de longueur et de 21 de largeur, montre ses parois enfoncées dans le terrain, et ses quinze piliers soute-

nant la voûte. Celle-ci s'est écroulée; les murailles sont enduites d'un stuc d'une extrême dureté, et composé de chaux et de marbre pilé, réduit en poussière; c'est un des plus durables ciments que l'on connaisse, et facile à imiter; la situation de ce réservoir montre qu'il répandait ses eaux dans le bas de la ville. Au sommet de la montagne, le roc, taillé à pic en plusieurs endroits, portait la citadelle, aujourd'hui dans un état de ruine complète; toutefois, en voyant ce qui subsiste encore de ces remparts, en examinant leur force, leur épaisseur, il est évident qu'ils ne tombèrent point sous l'effort lent et continu des siècles, mais cédèrent aux coups des vainqueurs, lorsque, assiégé en 1191, Tusculum fut obligé de capituler. Les parties les mieux conservées de ces antiquités sont les murs de défense qui entouraient la ville, et une porte de cinq mètres d'ouverture, ornée jadis de colonnes doriques, dont apparaissent encore quelques restes, ainsi que les pieds-droits et les impostes (1); un aqueduc souterrain, taillé dans le roc, complète ce qui doit fixer l'attention des voyageurs. Cependant, d'autres débris, épars dans les champs, annoncent qu'ils appartenaient à de somptueuses constructions; des fouilles, opérées à diverses épo-

(1) Imposte. Dernière pierre du pied droit d'une arcade, ordinairement en saillie, et sur laquelle on pose celles du cintre.

ques, y ont fait découvrir des marbres, des objets précieux, et la belle statue d'Antonia, femme de Drusus, maintenant déposée au muséum Chiaramonti du Vatican. Il serait à désirer qu'on continuât ces recherches.

En allant de Frascati à Rome, on passe à Grotta-Ferrata, célèbre abbaye fondée, en l'an 1000, par saint Nil, fuyant la persécution des Sarrazins, conquérants de la Calabre. Précédées d'une longue allée d'ormes et de platanes, dont la grandeur est colossale, les vastes constructions du couvent, entourées de fortifications à larges tours, à courtines surmontées de machicoulis et de galeries, rappellent et les combats et la puissance du clergé au moyen-âge. L'église est divisée en trois parties; la plus ancienne précède les deux autres et paraît être du douzième ou treizième siècle. La plus moderne, et aussi la plus grande, n'a rien de remarquable, si ce n'est le mauvais goût de son architecture, qui doit dater du temps de la dégradation de l'art. Au mois d'octobre 1841, au moment où l'on y célébrait le service divin, elle était remplie de femmes, dont la plupart conservaient l'élégant costume du pays, faisant valoir ces expressives et belles têtes italiennes que l'on retrouve là dans toute leur pureté. Avec des voix justes et harmonieuses, les hommes prenaient part aux chants religieux.

Si l'église n'a rien, par sa construction, qui puisse attirer les regards, il n'en est pas de même des peintures qu'elle possède; dans la chapelle de Saint-Nil, on admire quatre fresques du Domenichino, placées au premier rang de ses œuvres : elles représentent la construction du couvent et le miracle du saint arrêtant dans sa chute une colonne prête à blesser un ouvrier; l'entrevue de Nil et d'Othon; l'attitude et la physionomie de l'empereur annoncent la bienveillance; celles du fondateur et de ses moines, le respect et la reconnaissance. Dans la troisième fresque, le saint est en prière, et son intervention dissipe une tempête menaçant les récoltes; dans la quatrième, il guérit un jeune possédé en lui mettant sur les lèvres quelques gouttes d'huile de la lampe suspendue devant l'autel de la vierge. Etonnant tableau par la justesse de la pantomime, par la foi unie à l'humilité empreinte sur la figure de l'ouvrier du Seigneur; on voit qu'il ne doute pas de la guérison, mais qu'il l'attribue à la mère de Jésus-Christ. C'est à l'âge de vingt-neuf ans que l'artiste produisit ces chefs-d'œuvre; vérité d'expression, savant dessin, beauté de couleur, habileté et en même tems simplicité de composition, tout s'y trouve; aussi le cardinal Consalvi a-t-il rendu un juste hommage au grand peintre en faisant placer son buste en marbre dans la chapelle. Sur l'autel est une vierge d'Annibale Car-

raccio, le maître du Dominiquin, mais qui, là, se montre inférieur à son élève.

Cette abbaye, maintenant occupée par des religieux basiliens qui célèbrent la messe et chantent les offices en langue grecque, possède une belle bibliothèque, riche en manuscrits latins et orientaux.

De Grotta-Ferrata à Rome, la campagne la plus triste, plus dépeuplée, s'il est possible, que celle que l'on traverse pour se rendre à Tivoli, est presque toute consacrée aux pâturages naturels desséchés par les ardeurs de l'été, depuis le mois de mai jusqu'à la fin de septembre, et attendant pour reverdir les pluies automnales. Ces champs, d'un si sombre aspect, et remplis pourtant d'un charme inexplicable, s'ils ne rappelaient pas sans cesse de si grands événements, présentent encore les ruines d'un palais construit, dit-on, au troisième siècle par l'empereur Gallien, celles d'un *pagus*, ou village antique, les piscines servant jadis à l'épuration des eaux *marcia, tepula* et *julia*, et les longues files des aqueducs de Claude et de Sixte-Quint.

Nous voici à la porte de Rome; mais différons encore d'y pénétrer, et, rétrécissant le cercle de nos explorations, visitons quelques-uns des monuments situés hors de ses murs, et les principales habitations de campagne, construites avec tant de goût et de somptuosité par la noblesse romaine et

les princes de l'Eglise, alors qu'au seizième siècle et au commencement du dix-septième, l'architecture était à son apogée, alors que les arts brillaient d'un vif éclat, et que l'argent affluait encore dans la capitale du monde chrétien. Ainsi sera terminé l'examen du Latium, de cette terre historique où des révolutions humaines grondèrent si souvent, où celles de la nature et les feux souterrains ont laissé d'ineffaçables traces, et donnèrent lieu à la fabuleuse tradition du brigand Cacus vomissant la flamme et des torrents embrasés.



ANTIQUITÉS, MONUMENTS,

VILLAS HORS DES MURS DE ROME.

Comme il sera question, dans ce chapitre, des palais de plaisance appelés villas, la plupart des lecteurs apprendront peut-être avec intérêt l'origine de ce mot, dont l'acception a été changée; car, en latin, il signifiait une ferme, et surtout des terres

labourables (1), et de là furent désignés sous le nom de *villani* (vilains) les cultivateurs habitant ces métairies. Cette appellation n'était pas et n'est point encore en Italie un terme de mépris, ainsi qu'il le devint en France, au temps de la féodalité, lorsque les paysans furent attachés à la glèbe et serfs du seigneur. La réunion de plusieurs villas formait une marche ou village, et plusieurs marches composaient un *pagus* ou canton. Maintenant, *villa* ne désigne plus qu'une maison des champs consacrée au repos et au plaisir.

En sortant de Rome, et en contournant la basilique de Saint-Pierre et le Vatican, on trouve, à un mille de distance et sur la rive droite du Tibre, le monte Mario et la villa Madama, appartenant jadis à Marguerite d'Autriche, fille de Charles-Quint, femme d'Octave Farnèse, et mère d'Alexandre, le seul général qui sut résister aux talents militaires et à l'impétuosité du Béarnais, de notre Henri IV. Le mont, d'une forme allongée et couvert en partie de pins et d'arbres toujours verts, ne doit point son nom au célèbre consul Marius, mais à Mario Mellini, qui fit construire à son sommet un splendide casino.

Située sur le penchant de la montagne, la villa

(1) Cicéron les nomme ainsi ; cependant Horace appelle une maison de campagne, bâtie en marbre blanc, *villa candens*.

Madama jouit d'un immense et admirable panorama. De tous ses appartements, on découvre la ville éternelle, ses collines chargées de nobles constructions, ses dômes, ses églises, ses antiques monuments, l'énorme masse du Colisée, les sveltes obélisques et les pins à large tête, les cyprès pyramidaux, élégantes œuvres de la nature mêlées à celles des architectes. Au pied du mont, le Tibre, franchissant le Ponte-Molle, que fonda Emilius Scaurus, serpente au milieu de vignes, de prairies, de riches cultures, et plus loin s'étend la campagne romaine vaste et nue, et au terme de l'horizon s'élèvent la chaîne de la Sabine et le poétique Soracte. C'est dans la plaine, en avant de Ponte-Molle, que se donna le combat décisif entre Maxence et Constantin, et qui éleva ce dernier au trône. Si effectivement l'heureux fils de Constance Chlore et d'Hélène assit son camp sur Monte-Mario, comme on le prétend, il dut en descendre en manœuvrant par sa gauche, longer les rives du fleuve et venir se poster aux débouchés des vallons de la Storta et de Monterosi; là on vit apparaître le *labarum* (1), triompher le christianisme et commencer un nouvel ordre social.

Commencée, pour le cardinal Jules de Médicis, sur les dessins de Rafaele (Raphael), et terminée par

(1) *Labarum.* Enseigne, en forme de croix, que Constantin fit porter, pendant cette bataille, à la tête de ses troupes.

Giulio Romano (Jules-Romain), la villa est précédée d'une cour en hémicycle, dont les murs en ruine, les colonnes à demi détruites offrent aux peintres de belles études; car le roi de Naples, possesseur actuel de ce charmant casin, d'une architecture si élégante, ne l'entretient aucunement, et n'y laisse pour gardien qu'un paysan, qui vit des étrennes qu'il reçoit et des légumes cultivés autour du palazzino; sa noble et gigantesque terrasse, construite pour racheter l'inégalité de niveau, produite par la rapide déclivité du terrain, est maintenant convertie en jardin potager. Le même défaut de soins cause, dans l'intérieur du palais, la destruction de chefs-d'œuvre. Le vestibule est admirablement décoré de stucs et d'arabesques peintes par Giovanni d'Udine. Dans le grand salon, les peintures du plafond et de la frise sont de Giulio Romano. Le plafond a reçu de capricieux ornements; mais la frise, plus digne encore d'attention, représente des enfants portant des guirlandes; on y retrouve la main assurée et le puissant dessin du plus habile élève de Raphael; avant la fin du siècle, l'humidité et l'air, pénétrant sans obstacle dans ces appartements, dépourvus de vitraux, auront effacé ce qui en paraît encore.

En quittant la rive droite et en se portant vers la partie orientale de la gauche, c'est là que l'on trouve le plus grand nombre de palais de plaisance,

d'églises construites hors des murs de la capitale, et d'antiques monuments; ceux-ci sont principalement placés sur les voies Ostiensienne et Appienne, et présentent ainsi aux amateurs un facile examen. Suivons donc d'abord la première, et revenons ensuite à la seconde, si célèbre chez les Romains, et qu'ils surnommèrent la reine des voies publiques, *regina viarum;* longue artère qui les mettait en communication avec l'Orient et la Grèce; établie, dès l'an 444 de la fondation, et long-temps avant que la république prétendit sortir des bornes de l'Italie, on dirait, quand on sait combien ce grand et utile ouvrage facilita la marche des légions, que son auteur, Appius Claudius, eût la prévision de l'avenir, et que, non content de préparer la conquête de Naples, de Tarente et de Capoue, il songeait aussi à celle de la Macédoine et de l'Asie-Mineure.

Autrefois, la course, pour se rendre à Santo-Paolo, hors des murs, était coûteuse, et il fallait passer par les exigences des cochers stationnant sur les places publiques; mais, actuellement, un service d'omnibus est organisé pour le transport des curieux. En 1841, il était même question d'en établir d'autres sur les principales routes et jusqu'à la distance de quelques milles. Ainsi, peu à peu, le *confortable* moderne pénètre au sein de la vieille cité romaine.

En sortant de la ville, on passe sous une vaste porte bâtie en brique, nommée aujourd'hui *Porta-Paola*, comme l'église, et jadis appelée *Ostiense;* ses puissantes tours, leur aspect austère, les arcades décorant les murs qui s'y rattachent, et la pyramide de Cestius, engagée dans leur épaisseur, mais faisant extérieurement saillie des deux tiers de son diamètre, rendent cet ensemble de vastes constructions extrêmement pittoresque. La porte et ses tours furent édifiées par Bélisaire lorsqu'il fortifia de nouveau l'enceinte de Rome. Quant à la pyramide, haute de 37 mètres, large à sa base de 23, toute revêtue en blocs de marbre blanc, et parfaitement conservée, grâce aux réparations ordonnées par Alexandre VIII, elle est un témoignage de l'orgueil extravagant d'un homme obscur; en effet, Caïus Cestius n'était qu'un des sept épulons chargés de préparer les banquets offerts aux dieux. Si le vaniteux personnage eût rempli de plus importantes fonctions, certainement l'inscription gravée en son honneur l'aurait fait savoir à la postérité. Elle annonce que le monument, exécuté en conséquence de dispositions testamentaires, fut commencé et achevé dans l'espace de 330 jours. La chambre sépulcrale, placée à fleur du soubassement, est un quadrilatère voûté de 6 mètres de longueur, de 4 de largeur et de 4 mètres 30 centimètres de hauteur; elle est décorée de peintures

fort dégradées représentant des vases et des femmes ailées; depuis les nombreuses découvertes faites à Herculanum et à Pompéia, elles ont beaucoup perdu de leur prix.

A un mille de la vieille enceinte et de la pyramide, on arrive à l'église, fondée en 388 par les empereurs Théodose et Valentinien, et dont la dédicace était réservée à leur successeur Honorius; ayant cinq nefs séparées par quatre rangs de colonnes, et se terminant en abside répondant à la nef du milieu, elle était bâtie exactement sur le plan de la basilique romaine. Devenue la proie d'un incendie qui la détruisit en 1823, et ne respecta que l'abside, deux chapelles établies en retrait sur le mur de fond et le portique d'entrée, on la reconstruisit sur le même modèle et dans les mêmes dimensions. Déjà, des sommes immenses, provenant, soit du trésor pontifical, soit des dons de plusieurs souverains et de quêtes faites dans tout le monde catholique, y ont été consacrées, et cependant l'œuvre n'est encore arrivée qu'à sa moitié; 80 colonnes, par file de 20, divisaient les cinq nefs et provenaient, sans doute, de la partie supérieure du mausolée d'Adrien, aujourd'hui château Saint-Ange, car, lorsqu'elles succombèrent sous l'action du feu, on trouva, gravé sous leur base, le nom de Julia Sabina, femme de cet empereur. Parmi les pertes à jamais regrettables que causa ce sinistre, on

doit compter surtout trois portes en bronze fondues à Constantinople en 1070, et figurant les Prophètes et les Apôtres; des peintures du cinquième siècle recouvrant les parois de la grande nef, et la chronologie des papes retracée sur la frise; commencée par Léon Ier, en 440, elle ne s'arrêtait qu'à Pie VI, élu en 1775. Les nouvelles colonnes sont déjà replacées et présentent à l'œil de magnifiques monolithes de granit gris de 14 à 15 mètres de hauteur, et que l'on tire du Simplon. Le transport de chacune d'elles a plus coûté que sa taille et son extraction de la carrière (1). Dans l'état actuel, il n'y a de terminé que les deux branches de la croix grecque, où se trouve l'abside, et qui sont séparées des nefs en construction par un mur de refend destiné à démolition lorsque les travaux seront achevés; alors, de l'entrée, la vue pénétrera, sans obstacle, jusqu'au fond de l'abside, ornée d'une mosaïque à fond d'or commencée, dit-on, en 1226, sous le pontificat d'Honorius III; un Jésus colossal y est représenté entouré de saint Pierre, de saint Paul et des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse,

(1) A cette occasion, et une fois pour toutes, il est utile de dire qu'en général les colonnes des églises et des palais de Rome sont monolithes; magnificence bien entendue, et qui contribue à la solidité des édifices. Mais, au moyen-âge et à la renaissance, elle a causé la destruction de plusieurs monuments antiques; les architectes les dépouillèrent sans pitié de leurs nobles supports.

beaucoup plus petits, selon l'usage du temps, que les figures principales, notamment que celle du Christ, encore plus grand que les deux apôtres; ainsi, quoique placés sur le même plan, les personnages sont de proportions différentes. Il a déjà été dit, dans les volumes précédents, qu'en agissant ainsi, les artistes du moyen-âge obéissaient à une tradition remontant jusqu'au paganisme et à l'antiquité la plus reculée. Les bas-reliefs de cette époque et les peintures égyptiennes en offrent mille exemples. La décoration de ces deux branches de la croix, aussi vastes à elles seules qu'une grande église, ne paraît pas d'accord avec le caractère sévère de la basilique. Les marbres de revêtement sont de teintes claires et froides, et cette froideur est d'autant plus choquante, que trop de dorure brille au plafond. Le portique d'entrée, à colonnes et arcades, construit, en 1724, sur les dessins de Canevari, et à une des plus mauvaises époques de l'architecture romaine, n'est point du même style que le reste du monument. La partie de l'ancienne façade, que l'incendie a épargnée, s'élève en arrière du portique, et couverte de mosaïques exécutées au treizième siècle. Si je peux m'en rapporter à la mesure de mes pas, l'ensemble de la basilique, réédifiée sur les mêmes fondations, avait et aura, de l'entrée au fond de l'abside, 118 mètres de longueur et 49 de largeur. Il faut

également visiter le beau cloître, bâti en 1215, et attenant à l'église; ses arcades, presque gothiques, sont soutenues par une multitude de colonnettes en marbres diversement colorés, et incrustées de petits cubes d'émaux. De nombreuses inscriptions antiques ou des premiers temps du christianisme, sont enchâssées dans les murs, et doivent fixer l'attention des archéologues; elles ont déjà fourni la matière de plusieurs savantes dissertations, et parmi ces ouvrages de laborieux érudits, on doit surtout distinguer ceux de Luigi Galetti et de Cornelius Margarini.

En suivant la voie Appienne et en sortant par la porte anciennement appelée Capena, et aujourd'hui de Santo-Sebastiano, le premier monument digne d'attention qui frappe les regards est la basilique consacrée au même saint. Il paraît certain que sa première fondation remonte à l'an 367. Après plusieurs restaurations et agrandissements, elle fut entièrement reconstruite par le cardinal Scipion Borghèse au commencement du dix-septième siècle, et son architecture, quoique noble encore et due à Flaminio Ponzio, montre que l'art était déjà en décadence. Précédé d'un petit cloître, le portique, à trois arcs, de la façade est orné de huit colonnes accouplées. L'intérieur n'a qu'une seule nef; ce n'est donc point sa forme qui a fait donner à cette église le nom et le titre de basilique, mais

le rang qu'elle tient parmi les dignitaires de Rome, qui sont au nombre de treize ; celui de Santo-Sebastiano est, je crois, le dixième. Le plafond, chargé de lourds caissons rouges, bleus et or (1), qui le rapprochent de l'œil, produit un mauvais contraste avec les murs badigeonnés en blanc et complètement dépouillés de marbres et de granits. Excepté les peintures d'Antonio Carraccio, placées sur les portes latérales de la chapelle de Santo-Sebastiano, que le temps a fort endommagées, et celles de Tacconi Bolognèse et Lanfranco, aucun artiste de grand renom n'a travaillé à décorer cette basilique. Il n'en est pas de même de la sculpture, qui, sans compter plusieurs bonnes statues, a déposé ici un de ses chefs-d'œuvre modernes. Dans la chapelle, spécialement dédiée au patron, Giorgetti l'a représenté couché au fond d'une niche, et d'après les dessins de Bernini ; elle exprime une véritable agonie de saint, douce et pieuse ; la tête est magnifique ; les chairs ont une morbidesse étonnante et les draperies sont simples et pures. Je soupçonne que Giorgetti a corrigé le clinquant de son maître. A l'oratoire, on aperçoit quelques ves-

(1) Le rouge, le bleu et l'or semblent être en possession de colorer les plafonds à compartimens des églises romaines. Je n'en connais aucun où le vert soit employé. Ces trois couleurs seraient-elles traditionnelles et des emblèmes primitifs ? Je serais tenté de le penser.

tigesde peintures grecques dont l'humidité achève la destruction; elles n'ont que le mérite de l'antiquité et la raideur de l'école byzantine. Un siége pontifical, servant à l'usage des premiers papes, subsiste encore, et Etienne Ier y reçut le martyre en 257; mais non pas dans la basilique, car sa fondation fut postérieure d'un siècle comme on vient de le voir.

Près de cette basilique, se trouve l'entrée des célèbres catacombes, qui ont donné naissance à tant de dissertations, et sont évidemment, comme celles de Naples, des galeries anciennement creusées, pour en extraire des matériaux, et surtout de la pouzzolane, si abondante dans ce terrain volcanique. On prétend qu'elles ont six milles de développement; mais on s'aventure peu à pénétrer au fond de ce dédale, où plusieurs voyageurs ont payé de leur vie une imprudente curiosité. D'ailleurs, toutes ces galeries se ressemblent, et une donne l'idée exacte de toutes les autres. Après que l'extraction des pierres et du sable eut cessé, elles furent converties en cimetière public, et c'est une erreur de croire que les corps des martyrs y ont seuls reçu les honneurs de la sépulture; aussi, depuis quelque temps, prend-on de grandes précautions pour constater l'identité de ces confesseurs de la foi, et on exige des signes indicatifs, tels que le nom gravé sur une pierre, ainsi que la date du

martyre, ou une fiole remplie de sang, que les premiers chrétiens étaient dans l'usage de placer à côté des frères ayant refusé d'abjurer leur croyance. En général, les cadavres étaient rangés par file, et recouverts ensuite de tuiles ou de marbre, selon la richesse du défunt. Plusieurs papes de la primitive Eglise reposent dans ces souterrains, et l'on fait monter le nombre des morts que cette nécropole renferme à 170,000; mais il est difficile de savoir sur quelles données on établit ce calcul; car il s'en faut de beaucoup que tous les corps portés aux catacombes soient découverts, et probablement ils ne le seront jamais; leur recherche devient de jour en jour moins active. Avant de pénétrer dans ce labyrinthe, on traverse une chapelle où l'on voit un buste de saint Sébastien, par le cavalier Bernini.

En continuant sa route, on traverse le ruisseau Almone, où les prêtres de Cybèle venaient chaque année laver la statue de la déesse et les vases sacrés. Plus loin, une maison singulièrement assise sur un monument antique frappe les regards; les guides prétendent qu'elle est portée par le tombeau de la sœur des Horaces; mais c'est une trompeuse tradition, que démentent les véritables érudits. En général, les champs qui bordent ce chemin sont remplis de débris antiques, de tombeaux à demi détruits et de columbaria, où furent déposées les

cendres des affranchis attachés aux grandes familles patriciennes. On s'arrête aussi pour considérer d'antiques ruines que l'appareillage défectueux de leurs matériaux n'aurait pas dû faire attribuer si long-temps à l'empereur Caracalla, dont le règne sanguinaire fut cependant illustré par de magnifiques édifices; mais une inscription, que des fouilles ont révélée, a prouvé qu'elles avaient eu pour auteur, au quatrième siècle de notre ère, Maxence, et à une époque où l'architecture était sur son déclin.

Le cirque de Romulus, dédié non pas au fondateur de la ville éternelle, mais au fils obscur du rival de Constantin, est le mieux conservé qui existe à Rome, et donne une exacte idée de ces immenses constructions où se rassemblait une si nombreuse population. Long de 480 mètres, large de 72, et destiné aux courses des chars à deux chevaux, sa forme est celle d'une ellipse très-allongée, enfermant les gradins réservés aux spectateurs. L'arène était longitudinalement divisée par l'épine, étroit massif de pierres et de briques, haut d'un mètre environ et obliquement placé. On calculait cette obliquité de manière à ce que les chars et les chevaux, partant de front, eussent tour à tour le même inconvénient à subir et le même avantage en circulant autour des bornes situées aux deux extrémités de l'arène, et indiquant le point de dé-

part et celui qu'il fallait contourner pour revenir sur ses pas. Un canal rempli d'eau, *euripus*, séparait l'arène des gradins, et mettait les spectateurs à l'abri des attaques des animaux féroces que l'on faisait aussi combattre dans les cirques; mais il avait encore un caractère religieux: on le consacrait à Neptune. Au milieu de l'épine, surgissait ordinairement un obélisque. De la tribune, placée entre deux tours, le président des jeux donnait le signal, en agitant une étoffe blanche appelée *mappa*, et les chars, retenus jusqu'à ce moment sous des remises, s'élançaient tous ensemble. Prenant leur course par la droite et marchant parallèlement, ils faisaient plusieurs tours du cirque et revenaient s'arrêter à la borne d'où ils étaient partis. Quatre courses se succédaient, exécutées par des chars différents, et dirigées par des cochers vêtus de bleu, de vert, de rouge et de blanc. Chacune de ces sections avait ses partisans, que la haine la plus violente divisait, et qui, lors de la décadence de l'empire, se changèrent en factions politiques. A Rome, les rouges et les blancs; à Constantinople, les verts et les bleus ensanglantèrent souvent l'arène, et l'on vit les empereurs mêmes rechercher l'appui du parti le plus puissant. Les voûtes de cette immense construction et les murailles supérieures sont formées de poteries creuses, ovoïdes, et réunissant la légèreté à la solidité. Sans les atta-

ques des Barbares et les démolitions opérées au moyen-âge, la totalité des arceaux subsisterait encore.

Au sortir du cirque et sur un petit tertre situé à gauche de la voie Appienne, apparaît dans toute sa splendeur le sépulcre de Cæcilia Metella, fille de Metellus Créticus, et femme de Crassus. Posé sur un sol volcanique, ce tombeau, de vastes proportions, a un soubassement carré, comme celui de la famille Plautia. De cette base, s'élève une énorme tour de 90 mètres de circonférence, et bâtie en travertines taillées à biseau; grandes et habilement assemblées, elles n'ont pu cependant résister surtout aux chocs qu'elles reçurent lorsque la famille Gaetani convertit, au treizième siècle, cette tour en forteresse, et la surmonta de constructions nouvelles à créneaux; aussi, en plusieurs endroits, et principalement à sa naissance, le revêtement s'est-il écroulé, et voit-on le massif en pierres brutes et en grosses rocailles. La frise et la corniche en marbre sont ornées de guirlandes et de festons soutenus par des têtes de taureaux. Ce noble monument, d'une couleur sombre et puissante, a un caractère de grandeur et de sévérité indiquant au premier aperçu sa destination. On pénètre dans son intérieur par un corridor conduisant à une cellule de forme conique. C'est là que, sous le pontificat de Paul III, vers l'an 1550, on trouva l'urne con-

tenant les cendres de Metella, et aujourd'hui déposée dans la cour du palais Farnèse.

Après avoir visité ce tombeau, si remarquable et si pittoresque, on continue à suivre la voie Appienne, conservant encore en cet endroit, presque sans dégradation, ses antiques dalles polygones, si solidement assemblées au moyen de leurs angles rentrants et saillants, et probablement restes traditionnels des constructions cyclopéennes, constructions remontant à l'enfance de l'art, inapplicables à des monuments devant être décorés, et résistant néanmoins aux efforts destructeurs de milliers d'années (1). Sur la gauche de la route, on aperçoit un temple maintenant dédié à Santo-Urbino, et qui a donné lieu à bien des controverses : était-ce à Mars, à la Force, aux Camœnes, à Bacchus que Rome l'avait consacré? Il paraît cependant qu'il était réellement sous l'invocation de cette dernière divinité, et les antiquaires modernes sont assez d'accord sur ce point, chose rare parmi ces messieurs. Il ne reste extérieurement de ce temple que quatre colonnes encastrées dans un mur de briques qu'il a fallu édifier pour les soutenir, car un tremblement de terre les avait ébranlées : elles sont

(1) On ignore l'époque des constructions cyclopéennes de l'Etrurie et des environs de Rome ; mais celles du Péloponèse, d'Argos et de Mycènes datent au moins de onze à douze siècles avant notre ère.

d'ordre corinthien et en marbre pentélique. L'intérieur est divisé en trois parties : la première est toute simple, la seconde a des pilastres, et la troisième une frise ornée de stucs presque détruits ; la voûte est à caissons octogones ; à ces ornements, il s'en mêle de terre cuite, et cette singularité fixe à peu près la date de l'érection du monument : il doit être des derniers temps de la république ; ce qui fut édifié sous l'empire n'offre jamais ce mélange de stuc et de plastique. Il existe au-dessous du temple une crypte ou chapelle souterraine, restaurée en 1634 par Urbain VIII. L'église possède des peintures du commencement du onzième siècle et appartenant à l'école italienne ; rien dans leur style n'indique un pinceau byzantin, et, sous ce rapport, elles sont dignes d'un examen attentif, les fresques nationales de cette époque, si l'on peut leur donner cette épithète, étant extrêmement rares en Italie ; du reste, il est inutile de dire que l'ancienneté fait leur seul mérite. De la plate-forme de ce curieux édifice, placé sur une éminence, on voit les restes d'un bois sacré, dont quelques arbres, successeurs des anciens, sont encore assemblés en bouquets. Plus loin, se montrent le cirque de Romulus, le tombeau de Metella, d'autres ruines, et les longues files des aqueducs de l'Acqua-Felice, de Claude et de Néron traversant l'aride Campagne.

De ce temple, on descend dans un étroit vallon enfermant la grotte et la fontaine où, dit-on, le pacifique Numa venait consulter la belle Egérie. Le fait et le lieu sont douteux; mais ce qui est certain, c'est que cette grotte n'est pas dans son état primitif, et que l'art a su la décorer de marbres et d'ophiolithe. Ses murs, à travail réticulaire, prouvent que ses ornements datent du temps des empereurs, et qu'elle était alors une nymphée où son possesseur allait prendre des bains et jouir d'une douce température au milieu des ardeurs de l'été. Telle qu'elle est aujourd'hui, elle laisse échapper un courant qui contribue, avec d'autres sources, à former la petite rivière Almone, dont il vient d'être question; la grotte naturelle, si jamais elle exista dans le flanc de la colline, a disparu, et, à sa place, on ne voit plus qu'un enfoncement voûté ayant sept niches, une grande au fond et trois de chaque côté de moindres dimensions; de la dernière, à gauche, sort une source assez abondante, et de celle du fond un filet d'eau; deux autres constructions, également voûtées, se rattachaient à angle droit à la principale, et sont maintenant en ruines; au bas des niches, on trouve encore des vestiges de conduits en poterie. Il paraît que le tout était précédé d'un vestibule orné de deux colonnes et d'une architrave; mais il faut le deviner, car il n'en reste que la base d'une colonne. Au-dessus de la grotte

végètent des massifs d'arbres, des lierres, des clématites, qui en augmentent le pittoresque. C'est une très-belle étude de paysage à faire, et je suis étonné de ne l'avoir jamais vue produite à l'exposition du Louvre.

Au milieu de la vallée Cafarella s'élève, sur une substruction, le petit temple nommé, par corruption, du dieu ridicule, et dont le vrai nom est *redicolo* (*a redeundo*), puisqu'on prétend qu'il est placé dans le champ d'où Annibal commença sa retraite, après être venu camper inutilement à deux milles de Rome. Quoique fort endommagé et privé de son portique et de sa façade, il brille toujours par son élégance; l'intérieur, mieux conservé, laisse voir de beaux stucs, la porte, une grande niche et des pilastres; les côtés extérieurs ont, en saillie, des demi-colonnes à huit pans et à chapiteaux corinthiens en terre cuite; on reconnaît encore que leurs feuilles d'acanthe étaient recouvertes d'un vernis de diverses couleurs. Il est donc du temps de la république, comme celui dédié à Bacchus.

Tels sont les principaux monuments situés sur la voie Appienne; il est inutile de parler de plusieurs tombeaux et de vieux débris de murailles portant le cachet de l'antiquité, mais qui n'offrent aucun attrait à la curiosité des archéologues.

En quittant cette voie et en marchant à gauche,

on arrive à l'église de Santo-Lorenzo, qui a le cinquième rang parmi les basiliques romaines. Fondée en 330, et reconstruite en 578 et 720, c'est en 1640 qu'elle fut édifiée pour la dernière fois. Six colonnes antiques, à chapiteaux ioniens, soutiennent son portique, dont la frise laisse encore apercevoir quelques fragments de mosaïque, représentant le saint patron et le pape Honorius III, élu en 1216. Des fresques ornent ce portique, datant également du treizième siècle, et conservées lors de la réédification de l'église : on y voit Honorius couronnant empereur de Constantinople Pierre de Courtenai; l'histoire du pontife, et le diable pesant, dans une balance, l'âme de saint Michel et ses mauvaises et bonnes œuvres : antique tradition venue de l'Egypte et de l'Orient. L'intérieur est divisé en trois nefs, par 22 colonnes de granit; l'architrave et les chapiteaux sont formés de morceaux de marbres antiques un peu rassemblés au hasard, et deux de ces chapiteaux montrent sculptés, dans leurs volutes, une grenouille et un lézard (1). La tribune est entourée de douze colonnes, en partie enfoncées dans

(1) On prétend que ces deux animaux sont les emblêmes d'architectes fameux, nommés Battraco et Sauro, qui reçurent défense d'inscrire leurs noms sur les monuments qu'ils élevaient, et qu'ils éludèrent cet ordre en y plaçant une grenouille et un lézard, appelés en grec *battracos* et *sauros*. Le lecteur en croira ce qu'il voudra.

le sol depuis que le pavé a été exhaussé; elles en supportent quatorze autres, de moindres dimensions, destinées à soutenir les combles; elles sont du sixième siècle, et furent épargnées lors des diverses restaurations. Dans cette même tribune, Saint-Laurent conserve une remarquable mosaïque, ouvrage aussi du sixième siècle, et dont le style est entièrement byzantin; au milieu, Jésus-Christ, assis sur un globe, bénit les apôtres Pierre et Paul, plusieurs saints et le pape Pélasge II, mort en 590. Cette mosaïque se distingue par la raideur des figures, caractère propre à l'école byzantine, qui n'a jamais connu la grâce et le mouvement. On doit examiner un beau sarcophage antique, où le sculpteur a retracé les cérémonies d'un mariage : cependant c'est là que repose le cardinal Fieschi, neveu d'Innocent IV. Par la nef de gauche, on descend à une chapelle souterraine. L'église, où l'on célèbre le service divin, pour les gens de la campagne, dès l'aurore, ne possède point de tableaux de grands maîtres.

Sur la voie Nomentana, aujourd'hui nommée Via-Pia, s'élève, à un mille de l'enceinte romaine, l'église de Sainte-Agnès; fondée par Constantin et située sur un plan inégal, on y descend par le portique d'entrée, au moyen d'un escalier en marbre de quarante-cinq marches, conservant encore sa forme primitive, et curieuse sous ce rapport, elle

est petite, à trois nefs, et soutenue par des colonnes de toutes couleurs et de matériaux divers; les unes cannelées, les autres lisses, que le fondateur fit arracher à d'antiques constructions; barbarie attestant la décadence de l'art et même la pauvreté du trésor à cette époque. Déjà l'empire ne pouvait plus se procurer des sculpteurs ornementistes et des marbres précieux. La demi-coupole de l'abside contient une mosaïque du temps d'Honorius I[er], et remontant par conséquent à l'an 625 ou 630. Sous l'autel, incrusté de pierres fines, on voit la statue de la sainte, composée d'un torse antique d'albâtre oriental parsemé d'agates; la tête et les extrémités sont un ouvrage moderne de Franciosino. Dans la chapelle de la Vierge, on montre une tête du Christ attribuée à Michel-Angelo Buonarrotti. Toutefois on peut en douter, car elle est d'une exécution plus suave que ses autres ouvrages. Chaque année il se passe, le 21 janvier, à Sainte-Agnès, une singulière cérémonie; on y bénit deux agneaux confiés, ensuite, aux soins de religieuses. Leur laine sert à tisser le pallium du pape, de l'évêque d'Ostia et des archevêques.

Près de cette église, se trouve celle de Santa-Costanza, de forme ronde et qu'on prétend avoir été un temple de Bacchus avant sa dédicace au culte chrétien; ce qui est fort douteux, puisque l'assertion n'est fondée que sur les pampres et les attri-

buts de la vendange, qui décorent les voûtes circulant entre les colonnes et la muraille ; d'ailleurs, on sait que plusieurs églises du moyen-âge possèdent des ornements en guirlandes de raisins et de feuilles de vigne, et Saint-Denis, près Paris, en est un exemple. De plus, la seule partie qui pourrait être antique, et encore du temps de la décadence, serait la nef ; car le dôme, porté par vingt-quatre colonnes de granit, accouplées en retrait, est évidemment de construction moins ancienne ; il contenait le grand tombeau, en porphyre rouge, de la fille de Constantin, que l'on voit actuellement au musée du Vatican ; sarcophage d'un travail grossier, mais remarquable par son énorme masse monolithe. Au dehors, l'édifice était entouré d'un portique ou corridor que le temps avait presque détruit ; le pape régnant, Grégoire XVI, a ordonné sa restauration.

Dans le jardin voisin, subsiste encore des pans de murs, formant jadis une enceinte oblongue, quadrilatère et que l'on appelle pompeusement l'hippodrome de Constantin, mais qui n'est en réalité qu'un cimetière commun aux deux églises, et construit au septième siècle.

En sortant du cimetière, on doit visiter un columbarium d'une grande dimension, situé dans une vigne voisine et donnant une exacte idée de la manière dont étaient déposées les cendres des

affranchis avant qu'on eût pris l'habitude, au deuxième siècle, d'inhumer les morts. Celui-ci, découvert en 1822, consiste en une salle carrée contenant, sur ses parois, cent-quatre-vingts niches où, dans chacune, étaient placées deux ou trois urnes cinéraires. Il paraît cependant que sa destination fut modifiée, après qu'on eut cessé de brûler les corps; car on pratiqua des ouvertures dans le pavé, en mosaïque, pour y creuser des tombes. Le grand nombre d'urnes et de sépultures annonce un columbarium commun, plutôt que la propriété particulière d'une seule famille. Des stucs et quelques peintures, que l'on aperçoit encore, sont appliqués sur les murailles.

A un mille de ces ruines, on traverse le Teverone, sur le pont Nomentanus, détruit par les Goths, rebâti par Narsès, et supportant des fortifications pittoresques, lesquelles datent probablement du règne de Nicolas V, restaurateur de ce passage important pour l'approvisionnement de Rome; leur construction aurait donc eu lieu de 1447 à 1455.

Plus loin apparaissent, à droite et à gauche de la route, les débris des tombeaux attribués à Sabina, Anna Perenna et à Menennius Agrippa, auteur, ou plutôt répétiteur du fameux apologue des *Membres et de l'Estomac;* enfin, on arrive au lieu où il fut débité, au Mont-Sacré, qui ne pré-

sente rien de digne de remarque, et dont il ne serait pas fait mention, si de grands événements ne s'y étaient passés : les deux retraites du peuple, qui amenèrent le triomphe de la démocratie; l'institution du tribunat, son rétablissement après la chute des décemvirs, et un changement complet dans la primitive constitution.

Entre le Mont-Sacré, le Tibre et l'Aventin s'élève aussi un monticule de 51 mètres de hauteur et de 1,487 de circonférence, mais entièrement artificiel et composé de fragments de vases en terre cuite, dont l'usage était plus fréquent chez les anciens que chez les modernes, puisque, ignorant l'art d'assembler et de cercler des cuves et des tonneaux, ils étaient obligés d'enfermer tous les liquides dans les amphores. Cette petite montagne a donc reçu le nom de Testaccio, de *testa*, signifiant en latin toutes espèces de poterie. On ignore le moment où sa formation commença; cependant, il est probable que ce fut au temps de la décadence, car, en creusant des caves renommées pour leur fraîcheur, on a découvert, sous sa base, des sépultures antiques. Il y a long-temps qu'on a renoncé à transporter les tessons et les déblais de Rome; la verdure qui recouvre ce mont, et quelques arbres attachés à ses flancs, le prouvent. A son sommet, on jouit d'une magnifique vue, et le Poussin s'en est souvent inspiré. Au pied de la montagne,

on voit de nombreuses guinguettes, ordinairement presque abandonnées pendant onze mois de l'année, mais extrêmement fréquentées, pleines de vie, de mouvement, et retentissantes du bruit de la cornemuse et de la mandoline dans tout le cours du carnaval d'octobre. Le cornet à piston y a même pénétré, et anime les danses. C'est là que se rendent les hommes du peuple et les grisettes romaines, montées sur des chars appelés *caratelle;* artistement groupées, revêtues de leurs plus riches atours, d'éclatantes couleurs, et la tête parée de fleurs, on dirait, à l'élégance de leurs formes, à la noble régularité de leurs traits, que ce sont des Athéniennes célébrant les Panathénées. Souvent, au lieu de fleurs, elles se couronnent de guirlandes de noisettes, dont les bouts, retombant sur les tempes, font un doux contraste avec l'ébène de leur chevelure. Dans ces toilettes, les longues aiguilles d'or ou d'argent, pénétrant l'enroulement des tresses, ne sont pas oubliées. Ardentes à tous les plaisirs, ces jeunes filles, sveltes et pourtant robustes, rendent également hommage à Terpsichore et à Bacchus, et il s'ensuit un peu d'ivresse; le soir, elles reviennent à la lueur des flambeaux, et parcourent la grande cité pendant une partie de la nuit. Néanmoins, comme dans toute l'Europe, les fêtes bruyantes et populaires perdent de leur attrait; les cortéges, qui jadis se réunissaient tous

au mont Testaccio, deviennent moins nombreux chaque année; la mode, agissant sur les basses classes ainsi que sur les plus élevées, en conduit plusieurs à Ponte-Mole (1).

Après la voie Nomentana vient la Salaria, qui prit son nom du sel que l'on portait aux Sabins, et ne présente actuellement aucun édifice remarquable. Un seul emplacement, celui de la ferme Serpentaria, rappelle la fin tragique et méritée d'un scélérat consommé; on y voit encore la grotte où Néron, entendant les cris des cavaliers envoyés à sa poursuite, refusa d'entrer; n'osant se frapper lui-même, le fils d'Agrippine préféra implorer le cruel secours de son affranchi Phaon, et reçut en pleurant le coup fatal. Parricide, il vécut en monstre et mourut en lâche. Les lieux n'ont point changé depuis que l'historien Suétone a donné leur exacte description.

Pour achever l'exploration de la banlieue romaine, il ne nous reste plus qu'à visiter quelques-unes des nombreuses villas, de ces somptueux palais de campagne, jadis habités, une partie de l'année, par les familles princières, et aujourd'hui presque tous déserts et soumis à la fébrile influence

(1) Monte-Testaccio ne fait point partie de la campagne; mais, quoique dépendant de la ville, il est dans un lieu si désert et si rapproché des murs d'enceinte, qu'on a cru pouvoir le joindre à ce chapitre.

de *l'aria cattiva*. Toutefois, il faut savoir se borner et ne s'attacher qu'à décrire les plus importants, les plus dignes d'attention.

Située sur la voie Felice, aujourd'hui appelée *Santa-Croce*, la villa Alfieri doit son élégante splendeur aux princes de ce nom, qui, dans un temps où le népotisme régnait au cœur des suprêmes pontifes, obtinrent d'immenses richesses de leur oncle Clément X, élu en 1670. Le casino, de gracieuse et assez bonne architecture, conserve une grande quantité de statues antiques, de bustes, d'inscriptions, et quelques peintures à l'encaustique, découvertes dans le sépulcre de la famille patricienne Nasona.

Hors de la porte Pia, on trouve une charmante habitation, construite et embellie par le cardinal Patrizzi. Son grand escalier est une des œuvres les plus remarquables de l'architecte Sebastiano Cipriani. D'antiques sculptures enrichissent le palais. Mais les ornements de cette délicieuse retraite, ce sont les jardins et leurs bosquets, où le pape Ganganelli (Clément XIV) allait souvent chercher l'ombre et le repos.

Près de là on peut visiter la villa Torlonia, appartenant au plus opulent duc et financier d'Italie; il y a beaucoup trop imité, en miniature, les monuments de l'ancienne Rome et de l'Egypte. Je ne sais si je me trompe; mais il me semble que ces

imitations ont toujours quelque chose de puéril; leur couleur, à laquelle le temps n'a point accordé ses teintes rembrunies et leurs formes exiguës, trahissent la jeunesse de l'édifice et la pauvreté relative de l'édificateur. Qui peut maintenant bâtir un Colisée, élever une pyramide et lutter contre la pécuniaire puissance des Césars ou des Pharaons?

Près de la porte Salara, et à un mille au plus des murs d'enceinte, le palais Albani apparaît avec magnificence et l'emporte sur toutes les villas par le nombre de ses statues, bustes, bas-reliefs antiques et colonnes de marbres les plus précieux; car le Marchioni fut son architecte, et le célèbre Winkelmann présida au choix des objets d'art, provenant, en grande partie, de la villa d'Adrien. Qui eût pu dire à cet empereur, si jaloux de ses conceptions architecturales, que, dix-sept siècles après lui, un cardinal, un descendant des barbares bretons, les dépouillerait de leurs ornements?

Le jardin, un peu nu et à longues et étroites allées en buis, symétriquement taillées, contient cependant un parterre peuplé de rosiers du Bengale, auxquels, pour être historien véridique, il faut avouer que se mêlent des choux et des plantes potagères; on y descend, par deux rampes, d'une terrasse exhaussant le palais et supportant huit termes, douze statues antiques et deux bustes co-

lossaux de Vespasien et de Titus, également trouvés à la villa Adriana; au fond du parterre se développe un hémicycle d'une élégante architecture, soutenu par vingt-six colonnes de marbres divers, et peuplé aussi de statues, parmi lesquelles on doit principalement distinguer Apollon, Diane, Mercure, Hercule, Bacchus, et deux canéphores (1). Entre elles, vingt cippes (2) sont surmontés de statuettes, et dans le haut, on a rangé les bustes d'Esope, de Chrysippe, d'Hippocrate, d'Isocrate, d'Hortensius, de Caligula, de Balbinus, empereur éphémère, et d'Aurélien, vainqueur de Zénobie et conquérant de Palmyre; mais il ne faut pas croire aveuglément que tous soient réellement ceux des illustres personnages dont ils ont reçu les noms : on sait que les antiquaires sont prompts à les baptiser; et, pour en citer un exemple, il est certain aujourd'hui que la tête long-temps donnée pour celle de Cicéron ne représentait pas celle du grand orateur; sa statue, découverte à Pompéia, et bien authentique, puisqu'elle porte une dédicace, en a fourni la preuve.

Le palais, noble et simple d'architecture, présente d'abord un vaste portique à vingt-huit colonnes, précédant un vestibule de forme elliptique

(1) Canéphore. Statue portant une corbeille sur la tête.
(2) Cippe. Demi-colonne sans chapiteau.

et donnant accès, par ses extrémités, à deux galeries, à rez-de-chaussées ; elles occupent les ailes du bâtiment, et ainsi que le portique sont un vrai musée, où se pressent statues, bustes, bas-reliefs, masques dus au ciseau des sculpteurs grecs et romains. Parmi ce peuple inanimé, une Faustine, un célèbre Mercure, deux Vénus, Diane, Apollon, une prêtresse et cinq cariatides, dont les draperies ont une grande réputation, doivent spécialement attirer l'attention. A la suite de ces galeries, plusieurs salles et cabinets contiennent de semblables trésors, auxquels il faut ajouter des vases et une admirable coupe en marbre de 7 mètres de circonférence, trouvée sur la voie Appienne, près du tombeau de Cæcilia Metella; sa bordure contient les travaux d'Hercule, et c'est un des plus précieux *specimen* de l'art que nous ait légué la vieille Rome. Dans ces galeries, les yeux finissent par être fatigués de tant de richesses, de tant d'objets à contempler. On a dit que la villa Albani était un vaste cimetière d'antiquités; mais on doit convenir qu'il est magnifique.

Aux parois de l'escalier sont fixés des bas-reliefs, représentant Rome triomphante, Niobé, Philoctète dans l'île de Lemnos; Hercule perçant de ses flèches les oiseaux de Stymphale, et une peinture antique où l'on croit reconnaître Livie et Octavie, femme et fille d'Auguste, offrant un sacrifice au

dieu Mars. Un énorme masque dramatique en porphyre complète la décoration de cette belle rampe. Les appartements de la partie supérieure reproduisent la même profusion de sculptures. Citons seulement Jupiter et Minerve de grandes proportions : un petit Hercule, probablement copie réduite de celui de Glycon, connu sous le nom du Farnèse ; Apollon Saurocton, en bronze, une des plus remarquables statues de cette immense collection ; un bas-relief, en camée, de l'apothéose du robuste fils d'Alcmène, Dédale et Icare, Alexandre, Marc-Aurèle, assis avec Faustine, ornée des attributs de la paix, et une Pallas d'un travail sévère et des premiers temps de la sculpture grecque. Il est probable qu'elle est sortie de l'école de Sicyone ; mais ce qui fait l'illustration de ce palais, ce qui l'emporte, sans conteste, sur toutes les richesses qu'il contient, c'est le fameux bas-relief de l'Antinoüs ; vu à mi-corps, plus grand que nature, d'un travail admirable, brillent en lui cette beauté divine, cette grâce ineffable qui séduisirent le très-peu moral Adrien, et lui firent verser de si honteuses larmes lorsque la mort trancha les jours du nouveau Ganymède. Jadis transporté à Paris, aux jours de nos conquêtes, ce chef-d'œuvre revint chercher son premier maître quand la victoire eut déserté nos rangs. Les voûtes de la villa sont peintes par Antonio Bicchierai, Anasi, Lapiccola

et Raphaël Mengs; celui-ci a reproduit, au plafond de la principale pièce, Apollon sur le Parnasse, entouré des Muses et de Mnémosyne. Assurément, cette fresque est l'ouvrage d'un habile homme : le dessin en est élégant et correct, la composition savante, le coloris aussi vigoureux que celui que l'on peut obtenir au moyen de la peinture à l'huile; les poses et la pantomime sont vraies, les caractères des têtes nobles et gracieux, et pourtant il y manque le feu sacré animant les peintres italiens; on voit que l'artiste saxon était sorti de la froide Allemagne.

Avant de pénétrer dans les autres musées suburbains ou dans ceux des particuliers de la ville et des établissements publics, le lecteur voudra bien permettre quelques réflexions sur la foule immense des statues, bustes et bas-reliefs qui les encombrent : il est tel palais où l'on peut en compter trois ou quatre cents que l'on décore des noms, fort douteux, d'empereurs, de consuls, de chefs des grandes familles patriciennes, de poètes, d'orateurs et de héros mythologiques; ceux du Capitole et du Vatican sont presque innombrables. Cette profusion d'antiques, dont les neuf dixièmes doivent être placés en seconde ou troisième ligne et plus bas encore, nuit singulièrement à l'ordre, à la beauté de ces collections. On ne sait où s'arrêter, et souvent l'œil est fatigué lorsqu'on arrive devant un ouvrage

méritant et notre attention et nos hommages; en vérité, cette confusion procure une espèce de vertige, et j'ai vu ce fâcheux effet produit sur beaucoup de voyageurs; le cou tendu pendant des heures entières, le regard errant sur tant d'objets, ils en contractent un resserrement au front et aux tempes, qui dégénère quelquefois en migraine. Je pense donc que ces musées gagneraient beaucoup à se restreindre aux vrais chefs-d'œuvre, et à ne pas mêler la verroterie aux pierres précieuses. Le surplus de ces antiques, excepté ceux servant à résoudre quelques points d'histoire, pourraient être posés sur les places de Rome, sur ses promenades, complètement privées aujourd'hui de cet ornement. La plupart de ces statues seraient ainsi rendues à leur destination première, et il me semble qu'on se plairait à voir Pompée, Cicéron, Hortensius encore au milieu de ce forum, où leurs voix éloquentes surmontaient les orages populaires et discutèrent si souvent le sort des nations et des rois.

Le vaste parc de la villa Pamphili a six milles, ou 8,897 mètres de périphérie (1); c'est le plus étendu de la banlieue. Elevé sur des terrasses, son casino est svelte; décoré de pilastres corinthiens, de statues et de bas-reliefs incrustés dans les murs

(1) Le mille romain est composé de 1,489 mètres 478 millim.

de sa façade, il fait honneur aux talents de son architecte Algardi et conserve son nom de *bel respiro,* qu'il dut à la beauté de sa situation. Dans l'intérieur, Marsyas, Euterpe, un hermaphrodite et le jeune Hercule sont les plus remarquables antiques. Un buste moderne, par Algardi, architecte et sculpteur à la fois, rappelle les traits d'Olimpia Maldachini, de cette belle sœur d'Innocent X, avare, hautaine, voluptueuse et qui sut acquérir sur le vieux pontife un si fâcheux ascendant. Parmi les tableaux, une Psyché de Guido-Reni et une Vénus du Titien brillent d'un vif éclat; mais ce qui fait le charme de cette royale demeure, où les neveux d'un pape ensevelirent tant de trésors, ce sont ses magnifiques jardins, mélange, tantôt noble et tantôt gracieusement champêtre, de portiques en pierre, de vases, de fontaines, d'arbres soumis au ciseau et taillés en arcades, de longues allées régulières, de rustiques forêts d'yeuses et de lauriers; à tant d'objets variés, ajoutez des milliers de gigantesques pins en parasol, couvrant deux collines placées en face l'une de l'autre; rien ne peut rendre l'effet qu'ils produisent; rien ne peut donner une exacte idée de l'azur des cieux, de la vive lumière scintillant à travers le léger feuillage de ces dômes naturels; le Poussin en a fait une célèbre étude. Entre les collines, au fond du vallon, une source abondante forme un canal qui s'élargit

bientôt et devient un lac. Dans une des allées de ce parc, des fouilles ont fait découvrir plusieurs tombeaux et des colombaria, situés jadis sur la voie Aureliana ; leurs inscriptions, dont plusieurs offrent un grand intérêt archéologique, ont été rassemblées au milieu d'un bosquet. Populaires, comme presque tous les princes romains, les possesseurs de la villa Pamphili en laissent jouir le public pendant les fêtes d'automne, et, alors, une foule nombreuse anime ces bois et ces prairies.

Quoique la villa Giraud possède une belle galerie et des peintures de Pietro di Cortona, d'Allegrini et de Grimaldi, elle n'occupe une place, dans cette description des principales maisons de campagne, qu'à cause de la singulière forme de son casino, semblable à celle d'un vaisseau. L'auteur d'une si bizarre conception fut Basilio Bricci, qui, dans un temps de dégradation de l'art, sut l'avilir encore et dépasser, en fait de mauvais goût, Borromini et Canevari.

De cette architecture tourmentée passons à l'élégante et simple demeure d'un riche particulier, M. Massani, dont l'amour pour la plus aimable des sciences, pour la botanique, a converti son vaste jardin en véritable empire de Flore. Là sont cultivées, en pleine terre, toutes les plantes étrangères, qui peuvent supporter le climat de Rome, et la liste en est nombreuse. Là végètent ensemble les espèces que

nous ont envoyées la Louisiane, la Virginie, l'Australie, la Chine, le Japon et le cap de Bonne-Espérance ; le Chili et les plateaux élevés du Brésil fournissent aussi leur contingent. L'étude des végétaux n'a pas exclu, chez leur propriétaire, l'art de les grouper et la coquetterie d'arrangement; on voit donc des milliers de magnolia, de camélia, dont les graines ont donné plusieurs variétés, de mimosa, de métrosideros, de myrthacées de la Nouvelle-Hollande, de pins arancaria et brasiliensis s'élancer, pleins de vigueur, au milieu des orangers, des citronniers et de longues haies de rosiers du Bengale, hautes de 4 ou 5 mètres et chargées de fleurs au commencement de novembre (1). Quelle différence entre ces plantes dégagées de toute captivité et celles enfermées dans la prison de leurs vases et de nos serres ! à son habileté en horticulture M. Massani joint la plus aimable complaisance, et l'auteur de ce *Voyage* doit le remercier d'une heureuse matinée qu'il daigna lui accorder.

Nous voici enfin aux portes de Rome, car les

(1) Pour donner une idée de la température atmosphérique de Rome, voici encore, en faveur des botanistes, les noms de quelques végétaux cultivés en pleine terre dans ce jardin, et dont la croissance est prompte et vigoureuse. Les liliacées de l'Afrique méridionale, plusieurs espèces de lantana et d'érithrinnes ligneuses, les agavés et yucca, lagæstremia reginæ, salvia coccinea, nerium à fleurs doubles, les géranium, ficus elastica, les azalées, gardenia, etc.

murs de son enceinte bornent du côté oriental les jardins de la villa Borghèse, promenade charmante et que la libéralité du noble maître ouvre chaque jour et surtout le jeudi à toute la population de la capitale. Etrangers, citadins en brillants équipages, cavaliers, modestes piétons, tous y affluent dans les belles soirées et principalement au mois d'octobre. Devenue alors le bois de Boulogne des Romains, cette villa est celle qui présente le plus de variété par ses ornements et la constitution accidentée de son terrain. Quoique datant de deux siècles, et on le voit à la puissance de ses arbres, dont la végétation est lente sous ce climat sec et ardent, elle ressemble, en beaucoup d'endroits, à un vaste parc anglais. Dès son origine le cardinal Scipion Borghèse, neveu de Paul V, renonça aux lignes droites et à leur croisement régulier si fort en usage à cette époque; usage ajoutant, il est vrai, à la grandeur, à la noblesse des jardins, mais leur ôtant le charme champêtre, qui s'attache à plus d'irrégularité. Le chêne toujours vert y déploie une vigueur extraordinaire; le pin à tête élargie, le cyprès s'élevant en obélisque protégent de leur ombre d'immenses prairies et d'élégantes fontaines. Près de l'entrée un petit lac, surmonté de rochers, reçoit les eaux d'une cascade, entretient la fraîche verdure de saules pleureurs, de plantes aquatiques et rappelle les sites agrestes des montagnes. Plus

loin des ponts rachètent les pentes du sol, et on arrive à l'hippodrome placé dans un vallon entouré de gradins formés alternativement de maçonnerie et de gazons; c'est là que des pins gigantesques se montrent dans toute leur gloire. Partout apparaissent des imitations de monuments grecs ou romains, des aqueducs, des temples, des portiques, des arcs-de-triomphe, des propylées, et, en mêlant ici un peu de blâme aux éloges, il faut renouveler la réflexion déjà faite au sujet de la villa Torlonia; ces jeunes antiquités ne sont que des mensonges faciles à reconnaître; trop près de Rome et des modèles, construites sur de petites proportions, de pareils bâtisses sont immédiatement avilies par la comparaison de colossales et véritables ruines. C'est aussi dans ce parc que se trouve le casino, simple d'architecture et décoré seulement de trois arcades, que Raphaël occupait pendant l'été et qu'il se plut à enrichir des productions de son pinceau. On doit l'avouer à regret, le prince, dernièrement, les a fait enlever et transporter dans son palais de la ville. Espèce de sacrilége! on a dépouillé le sanctuaire du dieu de la peinture.

L'habitation du maître, élevée sur un soubassement, fut érigée d'après les dessins de Vasanzio et beaucoup trop chargée extérieurement de sculptures, qui présentent à l'œil une véritable confusion. Les regards ne savent où se reposer. L'inté-

rieur est d'un meilleur style : il contenait jadis la plus précieuse collection d'antiquités que possédât un particulier; Napoléon la déposa au Muséum du Louvre, après l'avoir payée 20 millions; c'est là qu'on peut admirer ce gladiateur, la plus parfaite imitation connue de la belle nature humaine (1). Tel qu'il est aujourd'hui, le palais est encore digne d'un sérieux examen par ses peintures, ses marbres magnifiques, ce qui lui reste d'antiques et ceux que la famille Borghèse a tirés de ses autres domaines pour remplacer les exilés de la terre romaine.

Le portique met à l'abri des injures du temps des autels, des cippes, des bas-reliefs que l'on croit arrachés à l'arc triomphal de Claude, des inscriptions et des statues mutilées. Le salon, de 20 mètres de longueur, de 16 de hauteur, et noblement décoré de pilastres ornés de camées, possède une fresque attachée à la voûte, peinte par le Sicilien Mario Rossi, et représentant l'arrivée de Camille au moment où Brennus pesait l'or du rachat dans ses balances; les bustes modernes des douze Césars et ceux antiques et colossaux d'Isis, d'une Muse, d'Adrien, d'Antonin-le-Pieux, de Vespasien; les statues de Faune, de Bacchus; le bas-relief de Curtius s'élançant dans l'abîme et le tombeau de la

(1) Ce n'est point un gladiateur que cette statue représente; mais il paraît qu'elle fut érigée en l'honneur du guerrier grec Agasias.

célèbre chanteuse Petronia. La chambre de Cérès, ainsi nommée parce qu'elle renferme une belle statue de cette déesse, contient aussi Vénus, Uranie, plusieurs bas-reliefs, parmi lesquels on doit distinguer le rapt de Cassandre et l'éducation de Télèphe. Au milieu de la pièce s'élève, sur un piédestal, l'admirable vase représentant Œdipe devinant l'énigme du Sphynx. Dans la salle d'Hercule, des niches ont reçu trois effigies de cette divinité et l'amazone Antiope. On y voit encore un Hermès ou Mercure, du style grec le plus pur, et un beau sarcophage, où le sculpteur a retracé les travaux du demi-dieu fils de Jupiter. La troisième chambre est remplie des sculptures de Bernini : au milieu est un de ses chefs-d'œuvre, exécuté à l'âge de dix-huit ans, et qui ne se ressent point de la manière incorrecte et relâchée qu'il adopta plus tard ; c'est le célèbre groupe d'Apollon et de Daphné qui commence à se changer en laurier : la grâce, la morbidesse des chairs de cette nymphe sont étonnantes. En face de ce groupe sont placés ceux d'Anchise et d'Enée et le David du même statuaire, sorti de ses mains avant qu'il eût accompli sa dix-septième année. Quelques artistes cependant attribuent Anchise et Enée au père de Bernini, et ce qui le ferait croire, c'est que ces figures sont loin de valoir les trois autres et surtout manquent d'élégance et de noblesse. La galerie, égale en lon-

gueur à celle du salon, surabonde en ornements de toutes espèces, en pilastres de jaune antique, en marbres précieux. Un tombeau que l'on croit être celui d'Adrien, les statues antiques d'une Muse, de Diane, Bacchus et Thétis, un Hermès en bronze et les bustes en porphyre des douze premiers empereurs romains complètent cette magnifique décoration. Dans un cabinet, l'Hermaphrodite, presque semblable à celui du Muséum de Paris, présente ce mélange de formes des deux sexes que la sculpture antique a si bien rendues. Au centre de la quatrième salle, on voit un magnifique candélabre, et autour des parois sont rangés : Apollon Pythien, une Nymphe, Pallas et un tombeau orné de Tritons et de Néréides; on prétend que ces divinités de la mer font allusion au transport des âmes aux îles fortunées. J'avoue qu'après un attentif examen de ce bas-relief, l'induction qu'on en tire m'a semblé plus que problématique, et qu'on peut aussi l'attribuer à un caprice du sculpteur. La cinquième salle possède une collection de monuments religieux de l'ancienne Egypte, une statue en marbre d'Isis avec ses attributs de bronze, et une autre de femme, dont le style et la sécheresse d'exécution la font remonter à des temps antérieurs au siècle de Phidias. Peut-être appartient-elle à la primitive école de Sicyone, et c'est, sous ce rapport, un antique rare et précieux. Dans la sixième chambre,

il faut principalement remarquer Cérès, Mercure, inventeur de la lyre, un Faune jouant des crotales, un autre en repos, Pluton, Bacchus et Proserpine, groupe remontant aussi à la plus haute antiquité. Au milieu, trois figures, également groupées, représentent, dit-on, le Printemps, l'Eté et l'Hiver, car les anciens n'admettaient que trois saisons : une moitié de l'automne se confondait avec l'été et l'autre avec l'hiver; mais cette chambre a perdu son plus bel ornement : le fameux Sylène, aujourd'hui placé au Louvre et qui fut compris dans le marché passé entre la France et la famille Borghèse. Au second étage, une voûte est peinte par Lanfranco, dont le talent sera apprécié au chapitre des artistes italiens employés à Rome. Un portrait de Paul V, par le Caravaggio, offre tout ce que peut produire une vulgaire imitation de la nature et que rehaussent néanmoins un admirable coloris et l'étonnante sûreté du pinceau. Le portrait semble animé; dans les regards du vieux pontife, on retrouve cette fermeté, dégénérant peut-être en obstination, qu'il déploya si long-temps contre les Vénitiens et que notre Henri IV put seul tempérer par sa glorieuse et prudente médiation (1). Il faut encore examiner la Fuite en Egypte, de Luca Gior-

(1) La querelle s'éleva sur la séparation des juridictions ecclésiastique et séculière.

dano, une Charité, de Carlo Ciguani, peintre noble, gracieux, et qui rappelle souvent son maître l'Albano. Mais, dans un genre moins élevé, la palme appartient à Péters; il est impossible de mieux représenter les animaux, leurs mœurs, leurs habitudes, la variété de forme et de pelage.

Avant de quitter la villa Borghèse, n'oublions pas de dire qu'elle est, pendant les jeudis d'octobre et de novembre, le lieu où se rassemblent les danseurs de la saltarella, exercice du corps, mouvement cadencé, plutôt que danse véritable, pour lesquels la basse classe des citadins et les campagnards ont une égale passion; ne s'exécutant qu'au son monotone du tambourin, elle est évidemment traditionnelle, et descend, sans interruption, de la danse antique de l'Etrurie et de la Campanie. Au milieu d'un cercle nombreux de spectateurs, deux danseuses, ou deux femmes et deux hommes, sautent précipitamment, et, sans former de pas, sans s'astreindre à aucune figure chorégraphique, avancent et reculent alternativement en inclinant et balançant leur buste; oscillation qui ne manque point de grâce, et participe de la volupté du fandango espagnol; quelquefois ils tournent autour les uns des autres, toujours avec une extrême vitesse, et cette agitation circulaire finit par devenir presque convulsive; en terminant, la danseuse s'arrête subitement, se tient immobile sur le pied gauche, et lève

le pied et le bras droits, mais de manière à ce que le coude soit placé plus haut que la main et tourné du côté du partner; cette position se retrouve dans quelques peintures antiques et sur des vases étrusques. L'âge n'est point une cause d'exclusion; et des femmes qui ont plus que dépassé leur été se livrent avec ardeur à cette nationale saltarella.



ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE ROMAINES.

Nous voici enfin aux portes de Rome; mais avant d'y pénétrer, avant de nous occuper de sa topographie, de son climat, de sa population, de ses agrandissements successifs, des monuments et des chefs-d'œuvre en tous genres qu'elle contient, soumettons à un rapide examen les écoles des architectes, peintres et sculpteurs qui ont illustré la reine des cités, et montrons les diverses variations qu'elles ont subies; révélons, en peu de mots, toutes les phases de leur naissance, de leur âge viril, de leur déclin; cette espèce d'avant-propos aura

l'avantage, ainsi qu'il l'a eu pour la description de Naples, de faire connaître, par ordre de temps et de styles, les artistes, et d'éviter les redites lorsqu'il sera question de leurs personnes ou de leurs ouvrages.

ARCHITECTURE.

Il est inutile de parler ici de l'architecture antique, si connue de tout le monde, et dont le caractère fut établi, quant à l'ensemble, sur des règles permanentes; la seule liberté laissée aux constructeurs de monuments publics ne pouvait s'exercer que sur l'ornementation et quelques détails; largeur des entrecolonnements proportionnelle aux différents ordres, grandeur des chapiteaux et des bases, hauteur et diamètre des colonnes corinthiennes, ioniques, doriques et toscanes, espacement des triglyphes et métopes (1), tout était fixé à l'avance; rarement renonçait-on à la forme du parallélogramme ou du cercle, et, si j'ose le dire, la pureté des profils témoignait presque uniquement en faveur du mérite d'un archi-

(1) Triglyphe. Partie de la frise représentant l'extrémité des solives posées sur l'architrave. Les métopes sont les intervalles carrés existant entre les triglyphes.

tecte; sans être trop paradoxal, on peut donc avancer que ceux du moyen-âge et de la Renaissance, quoique moins nobles, moins corrects dans leurs productions, montrèrent cependant plus d'invention, et quelquefois plus de réel génie en se livrant même à leurs caprices, et en suivant des routes différentes.

Jusqu'à la fin du règne de Constantin, l'art, quoique dégradé, marchait dans la même voie, se réglait sur les mêmes types, et ce ne fut que sous les successeurs du fondateur de Constantinople que les règles antiques tombèrent dans l'oubli, et que de l'indépendance architectonique sortit le style byzantin, ou plutôt un mélange de styles, né probablement du voisinage de l'Egypte et de la Perse; en effet, d'après la contemplation des dessins représentant les temples et les palais égyptiens et ceux de Persépolis, il semble que le genre plus massif des constructions italiennes, depuis le sixième siècle jusqu'au dixième, que le raccourcissement des colonnes et la conservation de l'arc à plein-cintre étaient des emprunts faits à ces deux contrées et à Rome. Ajoutons qu'il exista aussi une cause efficiente des changements apportés dans l'architecture religieuse, la seule de cette époque qui subsiste encore et sur laquelle on puisse fonder un jugement : ce fut le christianisme, devenu triomphant et substituant la croix grecque ou latine au paral-

lélogramme des sanctuaires du paganisme ; à l'extérieur, les ressauts, les lignes brisées ; à l'intérieur, les tribunes, divisant l'église en deux étages, ne permettaient plus les longues colonnes rangées à la file et s'élevant du sol au faîte. Rome, quoique éloignée de Byzance, subit en partie l'influence du chef-lieu de l'empire, et se soumit à des modifications appropriées au culte et devenues nécessaires, mais adoptées avec réserve et lenteur, comme on le verra bientôt ; c'est donc sur ces variantes et celles des temps postérieurs que porteront de succinctes observations ; car, pour traiter à fond un pareil sujet, un volume suffirait à peine, et, de plus, il faudrait une somme de connaissances que l'auteur de ce *Voyage* n'a jamais eu la prétention de posséder.

Il ne nous reste rien des palais, ou plutôt des châteaux-forts élevés par la noblesse, dans l'intérieur de Rome, avant le quinzième siècle. Une partie de la maison du cruel et turbulent patrice Crescentius, datant du dixième, est tout ce qui subsiste encore de ces temps où l'histoire des arts et des races italiennes est également confuse ; bâtie en brique, et plus tard ornée de bas-reliefs antiques, placés sans ordre par le fameux tribun Nicolas Rienzi, elle ne peut faire juger de l'état de l'architecture au moment de sa construction. Les continuelles attaques du peuple contre les barons, ou

de ceux-ci entre eux; la démolition du domicile des vaincus suivant presque toujours la victoire, et aussi des mœurs plus douces et le rétablissement de l'ordre, qui permirent d'abandonner les tours fortifiées et de construire de plus commodes habitations, furent les causes de cette lacune. On ne peut donc s'occuper, pour les deux époques romano-byzantine et du moyen-âge, que des monuments religieux, ordinairement respectés, même par la fureur des discordes civiles; quelques-uns, cependant, devinrent la proie des flammes, et d'autant plus facilement que l'on verra tout-à-l'heure qu'au lieu de voûtes, elles avaient des plafonds en charpente.

Avant l'adoption de la croix grecque ou latine, les premières constructions religieuses reçurent d'abord le caractère des basiliques où se prononçaient les jugements; il semblait que la religion, source de toute justice, eût exprès emprunté cette forme pour l'instruction des fidèles, et surtout des catéchumènes. Plusieurs temples chrétiens furent même établis dans les prétoires, destinés précédemment aux tribunaux, et seulement appropriés à ce qu'exigeait le culte chrétien; ils conservèrent donc la beauté simple et noble, la sévère pureté de l'architecture romaine; et telle était, par exemple, la vaste basilique de Saint-Paul, hors des murs, bâtie sur leur modèle et consumée par un incendie

en 1823. Ainsi, l'on y retrouvait l'atrium ou vestibule, qui ne recevait plus les plaideurs, mais était consacré aux purifications; la nef, divisée longitudinalement par plusieurs rangs de colonnes; le chœur, avec la balustrade séparant jadis le public des magistrats; les pupitres en marbres, appelés ambous; et à l'extrémité de l'église, l'abside, hémicycle où les prêtres remplaçaient les juges et officiaient sous une demi-coupole, ordinairement décorée de mosaïques incrustées sur un fond d'or. Ces ornements, quoique attestant la décadence de l'art, n'en sont pas moins précieux, puisque, grâce à la durée des émaux qui les composent, ils retracent encore des types constants pour la représentation de Jésus, des apôtres et des saints. Bientôt, cependant, les nouvelles basiliques dégénérèrent entre les mains des architectes et subirent la triste influence que la barbarie des siècles suivants exerça sur tous les monuments, depuis le cinquième jusqu'au milieu du onzième; influence qui se fit sentir, moins toutefois dans la disposition des masses que dans les ornements et les détails, privés d'élégance et de finesse d'exécution.

A la puissante simplicité romaine succéda le style byzantin, si connu des amateurs de l'art, qu'il est inutile de le décrire; mais il ne put jamais se bien naturaliser à Rome. On dirait que, surtout depuis le schisme et la séparation des

églises d'Orient et d'Occident, consommée au neuvième siècle, la capitale du monde catholique consentait avec peine à emprunter quelque chose à son adversaire; il faut dire aussi que les divisions de ce style en plus étroits compartiments, en colonnettes, supportant de petits arceaux, appliquées aux ouvertures et aux parties supérieures des basiliques, étaient difficilement admises par le goût romain pour les grandes lignes; goût qu'il a toujours conservé, même lorsqu'au dix-septième siècle l'architecture, pervertie par Francesco Borromini, atteignit les dernières limites de la corruption et de l'extravagance.

Le séjour des papes dans le Comtat-Venaissin, qui dura près de cent années, porta un coup funeste aux entreprises architectoniques Les désordres que firent naître leur absence, les combats perpétuels entre les nobles et les factions populaires, le nombre des habitants, diminuant à tel point que, dans un recensement, on eut la preuve qu'ils étaient réduits à 17,000, la faiblesse des moyens pécuniaires ne permirent alors aucune importante construction, et il y eut encore interruption dans la marche et les progrès de l'art. Ce n'est qu'au retour des souverains pontifes, ce n'est qu'après la captivité de Babylone, comme l'appellent les Italiens, que furent tentées de grandes entreprises et se réveillèrent les traditions relatives

aux basiliques. Les seules différences introduites consistèrent dans la disposition du chœur et des chapelles latérales; mais le luxe, la somptuosité des marbres et des dorures, succédèrent à la simplicité primitive. D'immenses rangées de doubles colonnades, de nobles peintures, de riches plafonds ornés de caissons, chargés de sculptures et revêtus de vives couleurs, surprirent les regards des fidèles, et peut-être procurèrent des distractions à leur sainte ferveur; plus riches, mais à peu près encore semblables par la forme à ceux des premiers tems du christianisme, tels étaient les monuments religieux des quinzième et seizième siècles, et Santa-Maria Maggiore (Sainte-Marie-Majeure), quoique restaurée plus tard, en est toujours le plus beau, le plus parfait modèle.

Cependant, à la grandiose simplicité de ces temples, succéda un autre genre de construction plus compliqué, admettant des ressauts, des lignes brisées, des dômes, des campaniles, des chapelles formant enfoncement sur les bas côtés; genre moins pur, plus fastueux, et dont Saint-Pierre de Rome est devenu le type. Plusieurs causes contribuèrent à cet abandon du système des basiliques. Sans doute, des modifications importantes introduites dans les cérémonies du culte, l'amour de la splendeur, naturel aux peuples méridionaux, et l'accroissement des richesses, y eurent une grande

part; mais la cause principale fut certainement la disette des antiques matériaux, que jusque-là on s'était facilement procurés en dépouillant, tour à tour et sans scrupule, les cirques, les thermes, les palais des Césars de leurs marbres précieux, de leurs nobles et puissantes colonnes; transportées dans les basiliques, elles attestent encore leurs diverses origines, par la différence, sur une même rangée, de couleurs, de matières, et quelquefois de bases et de chapiteaux; à côté du porphyre ou du granit, se trouvent le marbre Cipollin ou la brèche africaine, sans que pourtant cette diversité de tons soit trop choquante, grâce à la teinte obscure que l'âge a répandue sur eux; mais, enfin, les carrières toutes taillées, toutes sculptées, si l'on peut s'exprimer ainsi, vinrent à s'épuiser, et, au lieu d'aller, aux mêmes sources, chercher ces grands monolithes, jadis venus d'Egypte, des environs de Constantine, de Paros et de l'Asie-Mineure, on se contenta des pierres volcaniques ou travertines que le sol romain fournissait, et pour la décoration, de simples placages de marbres et d'albâtre. Les élégantes colonnades furent remplacées par des pieds-droits composés de plusieurs blocs et surmontés d'arcades à plein-cintre; la voûte se substitua au plafond, et les coupoles s'élevèrent à la jonction des branches de la croix grecque ou latine; mais, de là naquit un défaut, car l'autel et ses grands balda-

quins, posés sous le dôme, ne permirent plus aux regards de se prolonger jusqu'au fond de l'abside; ainsi, les plus vastes églises semblent moins longues qu'elles ne le sont effectivement, et nous insisterons sur ce défaut, alors que viendra la description de Saint-Pierre, où il apparaît d'une manière si préjudiciable à cet immense vaisseau. En résumé, dans les basiliques, l'œil saisit sans peine l'ensemble du monument; au contraire, dans la moderne église, il s'égare en voulant suivre et démêler tant de détails et de lignes diverses. Voici comment on peut classer l'ordre de sensations que font éprouver les constructions religieuses : d'abord, la pure gothique, excitant le plus au recueillement et à la prière; ensuite, la basilienne, et enfin la romaine, datant du seizième siècle.

Près de l'église, se place naturellement l'habitation religieuse, le couvent; on a déjà fait remarquer, dans les volumes précédents, que ses distributions ont beaucoup d'analogie avec celles de l'antique habitation telle qu'on la voit encore à Herculanum et à Pompéia. Toutes les demeures monacales, construites presque jusqu'aux derniers temps, sont érigées sur un modèle à peu près uniforme, et en les examinant, il semble qu'on eût difficilement trouvé un type mieux approprié aux besoins, aux usages de la vie méditative et claustrée; elles sont une tradition de la maison patri-

cienne, où les actions publiques et privées étaient complètement séparées, où les amis, les clients ne pénétraient point dans les appartements intérieurs, dans le *secretum*. La porte principale est le plus souvent située près de la façade de l'église, et même attenante. On voit d'abord une cour presque toujours à portiques; autour, et en arrière des colonnes ou des arcades, l'architecte a placé les vestibules, le parloir, la bibliothèque, la sacristie et toutes les pièces destinées à recevoir le public; cette partie du couvent correspond au *Tablinum*, à l'*Exedra*, à l'*Atrium*, déjà décrits au chapitre des habitations pompéiennes et de leurs appartements de réception. Ici, ce n'est plus le sénateur romain, mais le supérieur qui accueille l'étranger ou traite des affaires de la communauté. Les personnages seulement sont changés. Lorsqu'on a franchi cette cour, on pénètre dans une seconde, qui est le véritable cloître, la demeure des religieux; là se trouve encore une répétition d'arcades, de colonnades présentant souvent un beau style d'architecture et quelquefois une sévère élégance, si l'on peut allier ces deux mots ensemble. Plusieurs de ces portiques sont dus au talent des plus célèbres artistes et de Michel-Angelo lui-même. Au centre, on remarque une citerne ou une fontaine jaillissante dont la fraîcheur entretient des groupes d'orangers, et le cyprès pyramidal. C'est sous les longues files de ces

colonnes, de ces arceaux, que sont placés, outre les cellules des religieux, les escaliers, le réfectoire, la pharmacie et les salles renfermant les provisions. Par sa grandeur et ses heureuses distributions intérieures, le cloître, à Rome, est un séjour de repos, de pieuses et savantes méditations, et non de regrets et de tristesse; excepté pour les vieillards, l'oisiveté maintenant a déserté son enceinte, et les travaux intellectuels, l'application aux sciences y sont obligatoires.

Les chartreuses seules ont un genre de construction différent, uniforme dans tout le monde catholique, et imposé par la règle de l'ordre et l'isolement où chaque reclus doit vivre. Chacun possède une habitation particulière, contenant un vestibule, une chambre, un cabinet, et un oratoire donnant sur un petit jardin. Là, dans ses innocentes récréations, il se livre à la culture des fleurs, et plusieurs espèces, telles que l'œillet, la jacinthe, les renoncules, ont acquis, par des soins patients, une grande perfection.

Après les constructions religieuses, les plus importantes sont celles des palais énormément multipliés à Rome, et cette multiplication provenait de la forme du gouvernement et des rapides successions de souverains, presque tous élus dans un âge avancé. Jusqu'à ces derniers temps, les neveux des papes étaient ordinairement élevés au rang de

ducs ou de princes, et dès-lors il leur fallait une habitation proportionnée à leur richesse et à leur dignité. Si ce népotisme fut onéreux aux finances pontificales, du moins, par compensation, il servit à l'embellissement de la ville et au progrès des arts. L'influence féodale se fit sentir long-temps sur les palais et les châteaux des barons. Les troubles affreux qui désolèrent la campagne et la cité, depuis le onzième siècle jusqu'à la fin du quatorzième, et que suscitèrent principalement les rivalités des puissantes familles Orsini et Colonna, obligèrent les nobles à construire des forteresses plutôt que de splendides demeures et des casins de plaisance. Les chroniques du moyen-âge parlent sans cesse de tours, de maisons crénelées démolies par le peuple, et le tribun Rienzi en fit, à lui seul, une immense destruction; ajuourd'hui, excepté une partie du vieux palais de Venise, elles ont toutes disparu, soit sous les coups de la guerre civile, soit grâce à la politique des papes et à la force et à la stabilité que leur gouvernement sut acquérir. Les palais actuels de Rome n'ont pas un style unique, un même *facies* comme ceux de la Toscane, qui vit les siens s'élever à des époques rapprochées et au milieu d'une nation républicaine, dont les mœurs et les usages éprouvèrent peu de modifications, avant que le bâtard des Médicis eût saisi la couronne ducale. Les palais romains, au contraire,

furent échelonnés sur un espace de plusieurs siècles, et commencés lorsque Florence renonçait à construire ces masses puissantes qui feront à jamais son orgueil et notre admiration; aussi les palais dont nous nous occupons présentent-ils toutes les variations que l'architecture a subies, depuis 1450 environ jusqu'à nos jours; les plus remarquables auront une description spéciale. Contentons-nous donc de dire que, si dans leur ensemble ils présentent toujours de longues façades leur donnant un noble aspect, les détails en sont trop souvent vicieux, de mauvais goût, même extravagants, et que l'avilissement de l'art fut porté à l'excès depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à celui du dix-huitième. Les coupables architectes, qui, sans respect pour les antiques monuments qu'ils avaient sous les yeux, furent les auteurs du mal, seront bientôt signalés à la vindicte des vrais connaisseurs. Il fallut de longues années pour que cette folle architecture fût étouffée sous de meilleures études, et par le retour à l'imitation des grands modèles que Michel-Angelo, Rafaele, Bramante, Peruzzi, Vignola, Palladio, léguèrent à la postérité.

Ces palais, où tant de trésors furent prodigués, semblent cependant moins faits pour leurs possesseurs que pour les étrangers et l'ornement de la cité; les collections de statues, d'antiquités, de tableaux en occupent la plus grande partie, tandis

que le maître est relégué dans l'étage supérieur. Cet usage d'abandonner la presque totalité des habitations princières aux jouissances et à la curiosité publique, est un noble reste des habitudes patriciennes, des rapports journaliers existant jadis entre le sénateur et sa clientelle. Quant aux pièces de réception, destinées aux galas, aux fêtes, assez rares à Rome, elles sont, en général, mal distribuées, placées en enfilade, et ne se distinguent que par la grandeur de leurs proportions, la richesse des dorures, et les plafonds, ouvrages des plus célèbres peintres italiens. Ce n'est que depuis quelques années que l'on commence à sentir le prix et la commodité d'une bonne distribution d'appartements.

Par leur beauté, leur nombre et l'abondance de leurs eaux jaillissantes, les fontaines sont aussi une partie remarquable de la décoration urbaine; quelques-unes, comme la Paolina et celle de Trevi, laissent échapper de véritables torrents. Toutefois, c'est la sculpture qui s'est surtout chargée de les embellir, et, ainsi que l'a remarqué M. Létaroully, dans ses *Considérations sur les modernes édifices romains*, on doit s'étonner que l'architecture, seule capable de donner un grand caractère aux monuments, n'ait pas coopéré davantage à l'ornementation de ces fontaines; établies pour la plupart sur de vastes places, elles auraient dû pré-

senter des masses plus imposantes. Peut-être est-ce cette raison même qui a fait négliger le secours des architectes; tant de constructions énormes s'élèvent autour d'elles, qu'il est probable qu'on a voulu établir des contrastes.

On prétend que, depuis quelque temps, l'administration tient beaucoup à ce que les bâtiments, même ceux des simples particuliers, aient un aspect monumental, ou soient susceptibles de l'acquérir. Ainsi, toute maison actuellement mise en construction devrait avoir ses fenêtres impaires, pour que les intervalles pussent être décorés, comme l'exigent les règles de l'art, de colonnes ou de pilastres en nombre pair. Il faudrait aussi que la porte d'entrée fût au milieu, et répondît à l'ouverture centrale des étages supérieurs. Il n'a pas été possible de consulter les voyers, et de vérifier l'exactitude de cette assertion; mais ce qui frappe tous les yeux, c'est que long-temps on s'occupa fort peu de la régularité des rues, et que, semblable, sous ce rapport, à Florence et à Naples, Rome n'attacha qu'un faible intérêt à la situation, à l'entourage d'une église, d'un palais, et ne les considéra qu'en eux-mêmes et isolément. Je ne connais que Santo-Pietro, Santa-Maria-Maggiore, Santo-Giovanni in Laterano, l'habitation d'été des papes, à Monte-Cavallo, la villa Medici, où réside l'Académie de France, le nouveau bâti-

ment de la Poste aux Lettres et l'Administration des Finances qui aient de dignes abords. Le Panthéon, dont le péristyle est un chef-d'œuvre du siècle d'Auguste, se voit encore déshonoré par l'ignoble place, ou plutôt par le carrefour irrégulier qui le précède. Dans beaucoup de quartiers, les plus belles constructions sont situées sur des voies publiques si étroites qu'on manque entièrement d'espace pour considérer leurs façades, et on ne peut les voir qu'en longueur et de profil. Probablement, il en était de même dans l'ancienne Rome, et si l'on en juge par les rues de Pompéia; mais, proportions gardées, toutefois, entre la capitale et une ville de province du troisième ordre.

Maintenant, il reste à examiner quelles sont les différentes phases, les qualités bonnes ou mauvaises de l'architecture romaine, et d'où proviennent le bien et le mal. Les qualités louables sont, principalement pour les palais, un aspect imposant, de justes proportions entre les pleins et les vides, la puissance des masses, et cette noble prolongation des lignes, unie à la grandeur des matériaux, qui produit un effet certain sur le spectateur, se plaisant toujours à ce qui présente le caractère de la force et de l'étendue. Les défauts naissent, à partir du dix-septième siècle, de l'oubli des règles antiques, des détails trop souvent

de mauvais goût, et quelquefois poussés jusqu'aux dernières limites de l'absurde, jusqu'à contourner, à rendre ondoyants les architraves et les entablements, jusqu'à prodiguer les angles rentrants et saillants, à dénaturer les formes indiquées par le bon sens, et enfin à soumettre le faible à la pression du fort. Trois hommes, artistes pourtant, de science et de génie, et habiles constructeurs, accréditèrent, par leur exemple et leur fortune, cette perversion de l'art; il faut, en les nommant, flétrir ces coupables, car ils dégradèrent sciemment l'ornementation pour faire naître une mode, profiter de l'attrait de la nouveauté, et devenir les favoris des princes et des pontifes. Ce furent Guarini, Fuga et Borromini; on pourrait leur adjoindre Bernini; mais le palais Barberini, la magnifique colonnade et le baldaquin de Santo-Pietro ont fait excuser ses erreurs. Les élèves marchèrent sur les traces des maîtres, et, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, exagérèrent, selon l'usage des imitateurs, les vices de leurs modèles. Avant cette honteuse époque et depuis la Renaissance, d'habiles architectes jetèrent un vif éclat : dociles à la voix du bon sens, distingués par une constante élégance, par la pureté des profils, la sagesse, la variété d'invention, ils surent, sans répudier les proportions des ordres, opérer néanmoins avec succès les changements de distributions que né-

cessitaient les mœurs et la société nouvelles. Pour le prouver, il suffit de nommer Bramante, auteur des premiers plans de Santo-Pietro; Rafaele, qui, s'il n'avait pas été le prince des peintres, serait le plus gracieux des architectes, témoin le palais Pandolfini; Peruzzi créant d'un seul jet, dans celui de la Farnesina, un ensemble digne d'une jeune et noble fée; Vignola, législateur de l'architecture moderne; Giulio Romano élevant à Monte-Mario la villa Madama, d'une composition si riche et si pittoresque; Sangallo, que la royale demeure des Farnèse immortalisa; Giacomo della Porta, courbant si heureusement cet admirable hémicycle du belvédère à Frascati, et enfin Michel-Angelo Buonarroti dont le goût, il est vrai, ne fut pas constamment classique, et céda trop aux bizarreries de son caractère, mais qui sut racheter ses défauts par la grandeur de ses conceptions.

En somme, l'architecture romaine ne fit point école spéciale, n'eut jamais un aspect distinctif et ne put se comparer à la Toscane, toujours robuste et sévère; elle a changé de style chaque fois qu'il s'est trouvé un architecte obtenant la faveur publique, et faveur souvent irréfléchie; mais, pour être juste, il faut dire que, peut-être, il ne lui fut pas possible de créer un type original et d'y persister. Au moment de la Renaissance, à l'époque où Sienne, Pise et Florence, riches et puissantes,

édifiaient leurs immortels monuments, où leur noblesse marchande alliait, dans ses palais, la beauté à la force que nécessitaient les constitutions populaires de ces républiques, Rome appauvrie par la translation en France du siége pontifical, presque déserte, en proie aux discordes sanglantes des barons, ne put rien entreprendre de grand et de coûteux, et resta fermée au mouvement intellectuel qui se développait dans les autres contrées italiennes. Lorsque les papes revinrent au Vatican, une foule, accourue de toutes les parties de l'Europe, entra sur leurs pas, dans la ville éternelle et lui ôta sa nationalité; au milieu de ce mélange confus d'hommes de tous les pays, l'étranger fut presque la règle et le Romain l'exception. Chaque artiste, apportant ses goûts, les souvenirs de ses premières études, voulut introduire le style de sa patrie; sans doute plusieurs accomplirent de belles œuvres; mais, dans leur diversité, elles ne pouvaient recevoir l'empreinte d'un même cachet, et de là le manque d'unité, de fixes traditions. Une réflexion qu'a faite M. Létaroully, c'est que Rome fut toujours redevable de ses monuments à des architectes nés hors de ses murs; lors de sa fondation à des Etrusques, de sa splendeur à des Grecs, et, aux jours de sa renaissance, principalement aux Lombards et aux Toscans; ne fut-elle donc destinée qu'à régner par le glaive ou le christianisme?

car sa littérature même fut une imitation de celles des Hellènes.

Quand la papauté conçut la haute pensée de rattacher les arts à la religion et qu'au milieu du quinzième siècle elle jouit enfin de quelque repos, les premiers constructeurs qu'elle put appeler à son aide étaient Florentins; aussi presque tous les grands bâtiments de ce temps ont-ils un aspect austère et puissant et le style de la maison forte, de la maison de défense domine surtout dans les habitations baronales. Giuliano Majano et Baccio Pintelli, furent les plus renommés de leurs compatriotes et sur leurs plans on vit s'élever plusieurs cloîtres, plusieurs églises et le palais, appartenant jadis à la république de Venise; bâti en 1468, crénélé, surmonté d'une corniche à machicoulis, dont la saillie est fortement prononcée, ayant de larges espacements entre ses ouvertures, il est le pur et vrai modèle de ce genre d'architecture. D'autres artistes, toujours de la même école, succédèrent à ces maîtres, et, en marchant sur leurs traces, adoucirent cependant quelquefois des formes trop rudes; d'année en année, pour ainsi dire, ils cherchèrent davantage à se rapprocher de l'antique, autant du moins que le permettait la distribution des logements modernes et des édifices religieux. Les pilastres, les colonnes reparurent et les chambranles, les entablements, parties si essentielles de

toute noble construction, furent étudiés avec soin. Enfin, sous le règne de Jules II, parut Bramante Lazzari, vaste génie doué d'une ardeur infatigable comme le souverain pour lequel il travaillait, et de 1503 à 1514, édifiant les palais Sora, Giraud, de la chancellerie, le temple circulaire de San Pietro in Montorio, des églises, des cloîtres, une grande partie du Vatican, les immenses fondations de Santo-Pietro in Vaticano, dont il monta les colossales murailles jusqu'à la naissance des voûtes. Après lui l'architecture florentine perdit sa suprématie; en la dépouillant de la sécheresse, de l'austérité qu'elle conservait encore, en unissant la grandeur à la grâce et à la pureté des profils, Sangallo et Peruzzi lui firent subir une heureuse transformation. Les palais Farnèse et Massimi sont les vrais archétypes qu'ils ont laissés à leurs successeurs. L'art fut alors porté à sa perfection, et Peruzzi eut la plus grande part à ses progrès en peuplant Rome d'élégantes et nobles constructions; on peut l'appeler le Rafaele des palais et l'on prétend même qu'il eut avec le gracieux peintre d'Urbin d'aimables ressemblances de caractère; mais toujours à la suite de la perfection arrive la décadence, et, rassasié de chefs-d'œuvre, l'esprit cherche des innovations.

Dès le milieu du seizième siècle, l'architecture, toujours progressive depuis la Renaissance et de-

venue si belle et si pittoresque, commence à déchoir, et de grands talents, las de suivre les traces de leurs devanciers, contribuent malheureusement à sa corruption. Parmi eux il faut compter, à regret, Ammanati, Pirro Ligorio et Michel-Angelo lui-même, dont l'impétueux génie ne se soumit pas toujours aux règles du goût; sans doute il produisit d'immortels ouvrages, mais il n'en est pas moins vrai que l'influence qu'il exerçait sur les arts donnait à ses défauts, mêlés à tant de beautés, une vogue pernicieuse. Dès ce moment la chute est rapide et l'on arrive au second âge où les bonnes traditions achèvent de se perdre, où Borromini et Bernini firent trop souvent assaut de conceptions bizarres et eurent le malheur d'exciter un ridicule enthousiasme. Fontana, Pietro di Cortona luttèrent en vain contre le torrent et furent entraînés malgré leur résistance. Après la mort de ces défenseurs des bonnes doctrines, l'art alla toujours en se dégradant jusqu'au moment où l'excès du mal frappa les yeux même du vulgaire et fit revenir enfin aux règles fondées sur la raison. Vers 1780, la réaction commença et aujourd'hui les architectes romains, se livrant à de fortes études, et sincères appréciateurs des mérites du siècle de Léon X et de l'antiquité, produisent des ouvrages dignes d'éloges.

Peut-être, en terminant le rapide exposé des phases diverses de l'architecture romaine, sera-t-

il curieux, pour le lecteur, de trouver la preuve de ce qui a été avancé dans le cours de ce chapitre, savoir que presque tous ceux qui ont contribué à son illustration ou à son déshonneur furent étrangers; en voici donc la liste avec l'indication du temps et du lieu de leur naissance.

Naissance.	NOMS.	Patrie.	Mort.
1291.	Stefano Mazuccio.	Naples. . . .	1388.
1300.	Thadeo Gaddi	Florence. . .	1350.
1377.	Filippo Brunelleschi	Florence. . .	1444.
1398.	Giovanni Batista Alberti . .	Florence. . .	»
1407.	Giuliano da Majano.	Florence. . .	1477.
»	Bernardo Rossellini.	Florence. . .	»
»	Baccio Pintelli	Florence. . .	»
1425.	Frate Jocondo.	Vérone. . . .	»
1443.	Giuliano Giamberti.	Sangallo. . .	1517.
1444.	Bramante Lazzari.	Urbino. . . .	1514.
»	Antonio Picconi.	Sangallo. . .	1546.
1454.	Simone Pollaïulo	Florence. . .	1509.
1460.	Andrea Contucci	Sansovino . .	1529.
1474.	Michele Angelo Buonarroti.	Florence. . .	1564.
1476.	Geronimo Genga	Urbino. . . .	1551.
1479.	Giacomo Tatti Sansovino . .	Toscane. . .	1570.
1481.	Baltazare Peruzzi.	Sienne. . . .	1536.
»	Sebastiano Serlio.	Bologne . . .	1552.
1483.	Rafaele Sanzio	Urbino. . . .	1520.
1484.	Michele Sammicheli.	Vérone. . . .	1559.
1492.	Giulo Pippi Romano	Rome	1546.
»	Pirro Ligorio.	Naples. . . .	1580.
1507.	Giacomo Barozzi Vignola. .	Modène . . .	1573.
1511.	Bartolomeo Ammanati . . .	Florence. . .	1586.
1518.	Bartolomeo Genga	Urbino. . . .	1558.
»	Andrea Palladio	Vicenzio. . .	1580.
»	Francesco Volterra.	Toscane . . .	1588.
1522.	Pellegrini.	Bologne . . .	1592.
1540.	Giovanni Fontana.	Milanais . . .	1614.
1543.	Domenico Fontana	Milanais . . .	1607.
»	Giacomo della Porta. . . .	Rome	»
1551.	Pietro Paolo Olivieri. . . .	Rome	1599.

Naissance.	NOMS.	Patrie.	Mort.
1552.	Vincenzo Scamozzi.	Vicentin. . .	1616.
1556.	Carlo Maderno	Milanais. . .	1669.
»	Martino Lunghi l'Ancien. .	Milanais. . .	»
1559.	Carlo Lombardi.	Toscane . . .	1620.
»	Flaminio Ponzio	Lombardie. .	»
1569.	Honorio Lunghi.	Milanais . . .	1619.
1581.	Giovanni Batista Soria. . .	Rome	1651.
1596.	Pietro Berretini	Cortona . . .	1669.
1598.	Giovanni Lorenzo Bernini. .	Naples. . . .	1680.
1599.	Francesco Borromini. . . .	Milanais. . .	1667.
1602.	Alessandro Algardi.	Bologne . . .	1654.
1611.	Carlo Rainaldi	Rome	1641.
1613.	Claude Perrault.	Paris.	1688.
1616.	Giovanni Antonio Rossi. . .	Rome	1695.
1634.	Carlo Fontana	Milanais. . .	1714.
1637.	Mattia Rossi	Rome	1695.
1642.	Andrea Pozzi.	Trentin . . .	1709.
1653.	Antoine Desgodetz.	Paris.	1728.
1659.	Francesco Galli Bibbiena. .	Bolonnais . .	1739.
1677.	Geronimo Teodoli.	Rome	»
1681.	Antonio Canevari.	Milanais . . .	»
1691.	Alessandro Galilei	Florence. . .	1737.
1699.	Ferdinando Fuga.	Florence. . .	»
1699.	Nicolas Salvi	Rome	1751.
1700.	Luigi Vanvitelli.	Rome	1773.
1708.	Paolo Posi	Sienne. . . .	1776.
1757.	Antonio Canova.	Possagno. . .	1822.

Parmi les cinquante-neuf architectes classés, sur cette liste, par ordre de naissance, et qui eurent de grands talents ou du moins une grande renommée, il est à remarquer que dix seulement furent Romains, et encore, pour y trouver le premier inscrit, faut-il, à partir de 1291, arriver à 1492 et franchir 201 ans. De ces artistes, tels que Michel-Angelo, Sansovino, Algardi, Maderno, Olivieri,

Bernini, plusieurs unirent à la science des constructions celle du sculpteur; d'autres, comme Raphaël, Jules Romain, Peruzzi, Pietro Berretini di Cortona acquirent dans la peinture un nom immortel.

ÉCOLES ROMAINES DE PEINTURE.

Rome a-t-elle possédé, ainsi que Florence et Venise, une école proprement nationale, formée d'artistes indigènes, lui donnant un caractère spécial, durable et dépendant, pour ainsi dire, des mœurs et de l'organisation physique des habitants du pays? Lanzi, dans son *Histoire de la peinture italienne,* n'ose pas trancher la question; moins habile que lui, mais plus hardi, j'oserai pourtant me prononcer pour la négative, par les mêmes raisons qui viennent d'être produites au chapitre traitant de l'architecture. En effet, la ville pontificale reçut, dans son sein, non-seulement les peintres des diverses provinces de la Péninsule, mais encore ceux des autres contrées de l'Europe, qu'attiraient la munificence des papes et la grandeur des travaux exécutés pendant le cours de trois siècles. Partout alors les voûtes, les parois des basiliques, des cloîtres, des palais se couvrirent de tableaux, d'immenses fresques, et Rome devint la

double capitale du culte et des arts. Lanzi lui-même convient que cette grande cité ne peut revendiquer comme vraiment nationaux et ayant formé des élèves que Pipi, surnommé Jules Romain, Sacchi et quelques autres assez obscurs pour qu'on n'en fasse pas mention. Les maîtres les plus habiles vinrent de Florence d'abord, et ensuite de Perugia, d'Urbino, de Ferrara, de Bologna, de Cento, qui, quoique situés dans les Etats-Romains, établirent de puissants foyers d'étude, d'où sortirent Perugino, Rafaele Sanzio, Francesco Francia, les Carracci, l'Albani, Domenichino, Guido Reni, Gessi, Tiarini, Garofalo, Guercino, Cavedone, Lanfranco, Cignani, tous possédant un talent acquis lorsque les pontifes et les princes employèrent leurs pinceaux. Tout au plus, peut-on véritablement appeler artistes romains ceux nés dans l'Ombria, la Sabine, le Latium, provinces voisines de Rome, et dépourvues d'écoles. Quoi qu'il en soit, jetons un rapide coup-d'œil sur les différentes époques où la peinture fleurit au centre du catholicisme, sur ses premiers pas, sa marche progressive, sa plus brillante période de gloire et sa triste décadence.

De même qu'à Naples et en Toscane, plusieurs siècles s'écoulèrent, après l'extinction de l'antique école, sans laisser aucune trace du talent des Grecs ou des Italiens; soit que le temps ait dévoré leurs ouvrages, soit que la peinture fût totalement aban-

donnée, ce qui pourtant n'est pas probable; car, à Constantinople, la succession des Imagistes n'était point interrompue, et, ce qui le prouve, c'est qu'à dater de l'an 1000, à peu près, on les voit revivre dans quelques-uns des tableaux qu'ils exécutèrent pour les églises et les couvents. Le commencement de la Renaissance est également confus, tant sous le rapport de sa date que sous celui des artistes, dont les travaux y contribuèrent. Il est certain, toutefois, qu'alors les Byzantins travaillaient concurremment avec les Italiens, et plusieurs Madones, encore existantes quoique fort dégradées, le démontrent par la différence des styles; c'est ce que l'on aperçoit clairement en examinant celles attribuées, par la croyance populaire, à l'apôtre saint Luc, dont les unes sont, à ce qu'il paraît, d'un Florentin nommé Luca ou de membres de sa famille (1), et les autres de peintres grecs; toutes semblent remonter au douzième siècle. Au treizième, l'art se développe et commence à produire de plus importantes compositions. Un crucifix, à Sainte-Claire, a probablement précédé ceux que peignit Giunta, et à Subiaco, un tableau re-

(1) Alors les corporations formées par les peintres perpétuaient dans les familles, sinon le talent, du moins la même occupation, ou, si l'on veut, le même métier. Dans le premier volume, on a vu qu'à Sienne ils participaient au gouvernement, comme tribu ayant droit de suffrage.

présentant la consécration d'une église, est encore plus ancien, puisqu'il porte la date de 1219, et le nom de Conciolo. Il est inutile de revenir sur les mérites et les défauts de ces peintres. Dans les deux premiers volumes, il a été dit tout ce que comporte ce sujet, très-restreint par la valeur des ouvrages et par leur petit nombre.

Ce n'est que dans la période commençant à Giotto, né en 1276 et mort en 1336, que s'ouvre réellement l'école romaine, ou plutôt que des artistes étrangers se réunissent à Rome, et qu'Oderigi de Gubbio y montre un véritable talent; mais bientôt il la quitta pour aller se fixer à Bologne; après lui, il faut distinguer Cavallini, élève de Giotto; dans une de ses plus vastes compositions, représentant un Crucifiement, on trouve de la ressemblance avec la manière de l'habile Siennois Memmi, une belle couleur et une connaissance assez avancée des raccourcis. Alors les papes habitaient Avignon; leur retour, au quinzième siècle, les embellissements qu'ils prodiguèrent au Vatican et aux monuments religieux, donnèrent à la peinture la même impulsion qu'à l'architecture. Aucun des peintres qui furent célèbres et coopérèrent à ces travaux n'était Romain. Parmi ceux que les provinces cisapennines virent naître, on doit principalement compter Gentile de Fabriano, Pietro della Francesca, Bonfigli, Vannucci et Melozzo, dont

l'intelligence s'attacha surtout à rendre la perspective des objets vus de bas en haut, et fit faire ainsi de notables progrès à la science des plafonds, aux fresques appliquées aux voûtes et aux coupoles. Gentile fut un des premiers dessinateurs de son temps; il sut aussi sacrifier aux grâces, ce qu'on avait trop négligé jusqu'à lui, et Michel-Angelo disait que son style était analogue à son nom; il rendait avec une élégante vérité les accessoires, le mouvement des eaux et les accidents de la nature; Rafaele lui-même consulta ses ouvrages, et l'on peut juger de leur mérite relatif par ceux conservés à Florence et dans l'Etat ecclésiastique; mais sa plus grande gloire est d'avoir initié à son art Jacopo Bellini, fondateur de l'école vénitienne. Pietro della Francesca, né à la fin du quatorzième siècle, et devenu aveugle en 1458, à l'âge de 60 ans, se distingua par ses connaissances en mathématiques, l'exacte représentation des effets de lumière et du jeu des muscles, selon les différentes positions du corps humain; on voit encore de lui, au Vatican, une fresque où le pape est entouré de cardinaux et de prélats : tous sont pleins de mouvement et de vérité. Le relief des figures, l'exactitude des raccourcis, une habile exécution montrent que Pietro perfectionna tout ce qui tenait à l'art, et qu'il peut être regardé comme le précurseur de la grande époque.

En effet, après lui et Bonfigli, qui marcha sur ses traces et fut plutôt imitateur qu'original, apparaît Venucci, né en 1446 à Pérouse, connu sous le nom de Pérugin, et le maître de Rafaele; l'élan qu'il sut donner à la peinture fut immense, si l'on considère ce qu'elle était lorsqu'il commençait à se produire, et à quel point il l'avait portée au moment de sa mort. Il est peut-être un peu froid, sa couleur semble quelquefois diaphane et manquer de solidité, ses compositions sont uniformes et trop symétriques; mais que les têtes de ses jeunes gens et de ses femmes sont belles! que de grâce dans la pose de ses personnages! que de céleste pudeur empreinte au front de ses vierges! que ses paysages, son architecture, sa perspective, sa dégradation aérienne furent supérieurs à tout ce qui s'était fait en ce genre! Son talent, fruit de la réflexion, augmenta sans cesse, et sur la fin de sa vie, terminée en 1524, le Perugin aurait été le premier peintre de son tems si Rafaele n'eût existé. C'est surtout par ses tableaux, représentant le Mariage de la Vierge, et que les Italiens appellent *Sponsalizzi*, que l'on peut juger de son mérite; on s'en convaincra aussi en voyant, à la chapelle Sixtine, son Saint-Pierre recevant les clés des mains du Sauveur.

Sans faire l'énumération de ses élèves, contentons-nous de citer Bernardino Pinturrichio et Rafaele Sanzio d'Urbino. Ce dernier étant hors de

ligne et chef d'école lui-même, on arrive à l'ère suivante. Pinturrichio n'était pas aussi habile dessinateur, aussi satisfaisant dans l'ensemble que Perugino; son pinceau avait moins de suavité; il ne possédait point ce charme que l'on peut plus admirer que définir, et qui est le rare partage de quelques hommes privilégiés; mais il surpassa son maître en abondance d'idées, et ses compositions, mieux agencées, furent toujours pleines de naturel; leurs figures sont si gracieuses, leur pantomime est si vraie, que plusieurs ont été attribuées à Rafaele, qui, dans sa jeunesse, l'aida à peindre les fresques ornant la sacristie de la cathédrale de Sienne. Par le petit nombre de peintres cités, mais les plus habiles, on a pu voir que la première époque fut sans cesse en progrès, et qu'on touchait presque à la perfection lorsque s'ouvrit le grand siècle de Léon X. Tout était préparé, et un seul génie eut la gloire de reculer jusqu'à ses dernières limites l'horizon de cet art, le plus difficile, sans doute, puisqu'il est celui qui exige le plus d'études et la plus nombreuse réunion de connaissances. Après lui, toutefois, cet horizon se rétrécit souvent, et il fallut successivement les nobles efforts des Carracci, de Domenichino, de Pietro di Cortona, de Lanfranco, pour l'élargir encore. Aucun, cependant, ne put arriver où le peintre d'Urbino, le moderne Apelles, était parvenu.

A quinze ans, peut-être l'égal de Perugino; à dix-huit, supérieur à lui, Rafaele fut une de ces puissantes organisations que la nature fait apparaître à longs intervalles, et qui, dans la carrière qu'elles ont embrassée, dominent les générations présentes et futures; il est donc demeuré, sans conteste, le plus parfait modèle offert à notre admiration. Il est vrai que plusieurs l'ont égalé dans quelques parties de l'art; quelques-uns même ont plus savamment dessiné ou plutôt exagéré leur science aux dépens de l'élégance et de la vérité; d'autres furent meilleurs coloristes; mais aucun ne les a toutes réunies, comme lui, à un degré assez éminent pour composer un ensemble inimitable. L'Ecole d'Athènes, l'Incendie del Borgo, l'Héliodore, la Transfiguration, bien qu'il n'ait pu l'achever, existent pour l'attester. Lui seul fait sentir la double nature, divine et humaine, du Rédempteur; nul n'a imprimé autant que lui au front de Marie, à la Mère sans tache, cette grâce ineffable et pudique découlant de son pinceau. Sans doute les vierges de Guido Reni sont admirables; mais Rafaele place les siennes entre le ciel et la terre. Nul encore n'a donné aux sybilles un esprit aussi prophétique, aux femmes d'un ordre inférieur plus de cette robuste beauté propre à l'Italienne méridionale; nul ne sait mieux, sans exagération, animer les pontifes, les guerriers, les philosophes de la Grèce,

et conserver à chacun l'attitude convenable à son rang, à son état, et le caractère de sa nation. A ces dons heureux, il joignit de profondes connaissances en histoire, en archéologie, en architecture, et fut même un littérateur distingué, témoins les mémoires qu'il adressait à Léon X pour la conservation des monumens antiques; mais il est inutile de continuer son éloge : l'examen de ses principaux ouvrages, lorsque viendra la description des temples, des palais qui les recèlent, fera mieux connaître cet être extraordinaire, cette nature privilégiée.

Ses élèves eussent été les premiers peintres de leur époque si le maître n'eût existé, et après lui ils tinrent le sceptre des arts d'imitation; celui qui les domina tous fut Giulio Pipi (Jules Romain), jugé digne de continuer la Transfiguration, que la mort empêcha Rafaele d'achever, et l'immortel auteur de la bataille de Constantin et des combats de géants retracés sur les parois du palais de Mantoue. Personne n'a mieux rendu les horreurs de la guerre, son tumulte, les divers accidents qu'elle fait naître, l'acharnement des soldats, leur insensibilité à l'aspect du carnage, occupés qu'ils sont pour eux-mêmes du péril qui les menace. Le plus grand dessinateur de l'école romaine, et rival heureux de Michel-Angelo, il fait moins que lui parade de son savoir, et n'outre pas autant les for-

mes ; il est plus noble, plus vrai et aussi habile. Sa couleur sombre et rougeâtre ne produit pas pourtant un mauvais effet dans les sujets sévères qu'il aimait à traiter ; ce qui semblerait prouver qu'il l'adoptait à dessein, c'est qu'elle est de beaucoup meilleure dans ses portraits, où il montra aussi un admirable talent.

Gianfrancesco Penni, surnommé *il Fattore*, aida principalement Rafaele dans l'exécution de ses cartons (1) pour les tapisseries, et peignit plusieurs compartiments aux galeries du Vatican ; il eut également l'honneur de terminer une Assomption commencée par son maître. Doué d'une grande facilité, il remplit Rome et ses environs de nobles et gracieuses compositions.

Piarino Buanocorsi (Perino del Vaga) participa aux travaux du Vatican, devenu, sous la direction de Rafaele, un vaste atelier où chacun était employé selon ses dispositions et son espèce de talent. Perino fut considéré comme le plus habile dessinateur après Michel-Angelo et Giulio Romano. Les sujets qu'il représenta dans la loge papale en font foi, ainsi que son magnifique tableau ornant, à

(1) On appelle carton un dessin arrêté et colorié à l'aquarelle, qui doit servir de modèle aux ouvriers en tapisserie ou aux peintres à fresque. Les cartons de Rafaele jouissent d'une réputation égale à celle de ses plus beaux ouvrages.

Rome, l'église de Saint-Marcel ; il porta successivement son humeur inquiète à Lucques, à Pise, à Gênes, et, quoique bien reçu partout, ne se fixa nulle part. Son cosmopolitisme a multiplié ses fresques sur le littoral italien de la Méditerranée.

Polydoro di Caravaggio, qui de simple maçon devint un peintre de premier ordre, se distingua surtout par ses imitations monochromes des bas-reliefs antiques, et laissa des chefs-d'œuvre en ce genre : imitations qui ne furent point de serviles copies de sculptures existantes, mais d'heureuses inventions. Il eut donc tout le mérite du style, du dessin, d'une parfaite saillie et de la composition. La plupart de ses ouvrages ont été la proie du temps, car presque tous étaient en plein air et décoraient les façades des palais et des monuments publics. Cependant, on peut juger de leur mérite par ce qu'il en reste dans quelques intérieurs et par les reproductions que la gravure en a faites.

De tous les élèves du grand peintre d'Urbino, Pellegrini sut le mieux s'approprier sa manière, et souvent on disait qu'il s'est contenté de faire d'exactes et belles copies, ce qui lui ôte un peu de franchise et de naturel ; choisi pour représenter, aux loges du Vatican, l'histoire de Jacob et celle de Salomon, il sut répondre à cette honorable confiance.

Benevenuto Tisi, connu sous le nom de *Garo-*

falo, à cause d'un œillet qu'il avait coutume de placer au bas de ses tableaux, comme marque distinctive (1), a laissé des marques incontestables de son habileté par ses travaux dans la galerie des princes Chigi, et sa magnifique Visitation, qui est le plus précieux ornement du palais Doria Pamphili. Tisi se retira à Ferrara, où il produisit la Résurrection du Lazare et l'Arrestation du Christ au jardin des Oliviers, célèbres dans les fastes de la peinture. Cet artiste, de premier ordre et presque ignoré en France, se distingua par une riche couleur, un dessin élégant et pur, l'action qu'il sut donner à ses personnages, une exécution pleine de douceur et une grâce, quelquefois cependant un peu affectée.

A côté de ces hommes éminents, plaçons encore Giovanni d'Udine, qui, dans une carrière plus restreinte, acquit néanmoins une brillante réputation. Nul, avant et après lui, ne traita les arabesques avec autant de supériorité et ne sut mieux anoblir ce genre d'ornements. Choix élégant de végétaux, spirituelle représentation de petits quadrupèdes et des habitants de l'air, inventions d'êtres fantastiques, syrènes, griffons, svelte architecture, tout se trouve dans ses charmants caprices. Le Vatican, cet im-

(1) Garofalo, ou plutôt garofano, signifie, en italien, un œillet et aussi une giroflée.

mense musée qu'il faut citer sans cesse, est rempli de ses productions; partout, sous les voûtes, sur les murailles, voltigent des oiseaux, se balancent de timides écureuils et s'enroulent gracieusement le pampre flexible de la vigne ou les feuilles de l'ache et de l'acanthe.

Tels sont les principaux élèves de Sanzio, et il en a été fait mention non-seulement à cause de leur haute capacité, mais parce qu'à leur tour ils devinrent chefs d'écoles dans les lieux où ils se dispersèrent après la mort de leur guide et de leur ami; car il fut l'un et l'autre, et jamais artiste n'eut une âme plus aimante et plus belle.

Bien différent de talent et de caractère, Michel-Angelo Buonarroti vécut à la même époque. Autant Rafaele, en conservant toujours la noblesse et la vérité, s'appliquait à rechercher la grâce, autant Buonarroti semblait s'en éloigner à dessein. Chez lui, l'invention est rude et austère, la poésie sombre, le grandiose terrible, la forme trop souvent exagérée. On dirait qu'il n'a voulu que montrer sa profonde science anatomique, et l'on ne peut guère douter que tel ne fût, en effet, son désir, lorsqu'il choisissait, de préférence, les poses les plus extraordinaires du corps humain. Cependant, inclinons-nous devant ce sublime génie, devant celui qui enfanta le Jugement dernier, devint le plus habile sculpteur moderne, conçut le dôme de Saint-Pierre,

et sut encore être ingénieur hydraulique et militaire. Il ne tint jamais école, et, trop peu expansif, ne se serait pas prêté aux leçons, aux soins assidus qu'elle eût exigés. Ses imitateurs n'ont pu adopter sa manière qu'en étudiant ses ouvrages.

Là finit l'âge d'or de la peinture romaine. Après l'éclat qu'elle avait jeté sous la direction du plus grand maître qui ait jamais existé, on la vit pencher vers son déclin, et tel est le sort ordinaire du mouvement des intelligences; ne lui est-il donné que de rester un instant à son maximum? est-ce une loi de nature? On peut le croire si on se reporte aux époques célèbres des arts et de la littérature, aux siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV. Il faut dire cependant que les malheurs de Rome, sa prise et son pillage par les troupes du connétable de Bourbon contribuèrent puissamment à cette prompte décadence. L'état, les églises, les grands-seigneurs, appauvris, ne commandèrent plus d'importants travaux, et il s'ensuivit la dispersion de ceux qui auraient pu en exécuter et conserver le feu sacré; mais tous les maux se réparent et s'oublient. Avec la prospérité renaissante revint aussi le goût des arts inhérent aux races italiennes; de nouveaux temples, de nouveaux palais s'élevèrent, et la peinture servit encore à les orner. Toutefois, les bonnes traditions s'étaient altérées, quoique plusieurs artistes, du temps de Ra-

faele, fussent revenus à Rome et fissent de louables efforts pour les répandre et les conserver.

Michel-Angelo fut de ce nombre et fit travailler, sous sa direction, Sebastiano del Piombo, habile coloriste, et le seul peintre qu'il voulut aider de ses dessins. Sebastiano acquit ainsi une grande renommée, et osa lutter contre la Transfiguration en lui opposant une Résurrection du Lazare, où l'on crut reconnaître plus que les conseils de Buonarroti; mais, ce qui montra toute la distance qui existait entre le divin peintre et lui, ce fut sa présomption de retoucher quelques-unes des figures des Loges que les soldats du connétable avaient endommagées; il échoua complètement dans cette vaniteuse entreprise.

Danielo di Volterra fut un artiste d'une trempe plus forte. Plein d'expression et grand dessinateur, il produisit la fameuse Descente de croix, placée à la Trinité-du-Mont, et l'un des trois tableaux regardés comme hors de ligne, comme chefs-d'œuvre capitaux; les deux autres sont la Transfiguration et la Communion de saint Jérôme de Domenichino; mais, après cet effort, il alla toujours en déclinant, et subit même l'affront de voir effacer, par ordre du pape Jules III, des travaux qu'il avait commencés au Vaticano.

Cependant, ces deux artistes recherchaient le vrai beau et se livraient à de consciencieuses étu-

des ; mais, après eux, et sous les pontificats qui se succédèrent de 1570 à 1600, l'art déchut rapidement. On négligea de consulter la nature, et par conséquent on peignit de pratique. Une grâce fausse et affectée devint à la mode, et les maniéristes triomphèrent. Les deux Zuccheri, malgré leur véritable talent, cédèrent à la corruption. Mais le plus coupable de tous, parce qu'il avait en lui tout ce qu'il fallait pour s'élever au premier rang, fut Giuseppo Cesari, surnommé le chevalier d'Arpino ; se livrant à la fougue de son imagination, et possédé d'un amour excessif de l'argent, il adopta un genre incorrect, plein de feu, de fracas, d'une noblesse théâtrale, d'un faire expéditif, et, si l'on peut comparer le grand au petit, eut tous les défauts de notre peintre français Boucher, qui, sous le règne de Louis XV, conduisit notre école à une honteuse dégradation. Pourtant, l'Arpino ne rabaissa jamais ses ouvrages aux maigres proportions de Boucher, et conserva toujours le goût des grandes formes, instinctif chez les peintres italiens. On doit aussi lui rendre justice sur un point où il montra une rare habileté ; il excellait à représenter les chevaux. Lorsqu'il voulut étudier, il produisit quelques fresques remarquables, et l'on peut citer, entre autres, son Ascension à Santa-Praxeda. Sa prodigieuse fécondité, presque comparable à celle de Luca Giordano, provenait de son avidité

pour le gain et non d'une particulière organisation ; aussi, Giordano tient-il une des premières places dans les fastes de la peinture, et on ne sait laquelle on peut réellement assigner à l'Arpino, tant il fut inégal et différent de lui-même. Depuis sa mort, l'art alla toujours en déclinant jusqu'au moment où commença une nouvelle et quatrième époque, une ère de restauration.

Né en 1528, mort en 1612, à quatre-vingt-quatre ans, Federigo Barocci, par son exemple et sa persévérance, contribua au retour des bonnes traditions. D'un caractère doux et religieux, il travaillait de préférence pour les églises, et, quoique moins habile coloriste que le Corregio, eut quelque chose de sa grâce alliée au style de Rafaele, principal but de ses études ; mais la partie de l'art où, de son temps, il fut sans rival, est le clair-obscur et l'entente de l'effet général. Tous les amateurs connaissent et placent en première ligne ses tableaux de chevalet. On peut juger de son habileté, à Rome, dans la galerie Borghèse, dans les églises de la Minerve, de la Vallicella, et au Musée de Florence. A tout prendre, il fut un des plus grands peintres de l'Italie, et digne de respect et d'admiration pour ses vertus et son talent. On doit citer aussi Vanni comme le meilleur de ses nombreux élèves ; mais aucun ne put devenir l'égal du maître.

Au commencement de sa carrière, Michel-Angiolo Amerighi ou Morigi de Caravaggio contribua aussi à restaurer l'école, en la ramenant de l'afféterie à la vérité du dessin et de la couleur. Il fut grand coloriste, et mérita d'être étudié par Guercino et Guido Reni; mais ensuite il abandonna la douceur de ses teintes pour prendre une manière plus analogue à son humeur sombre et violente. Enfermant ses modèles en des lieux où la lumière venait d'en haut, il eut l'air de ne représenter que des prisonniers recevant le jour par d'étroites ouvertures. Il exagéra donc la masse des ombres; mais il faut avouer que jamais on ne sut donner à des figures plus de relief et d'énergie, et une fois son genre admis, Caravaggio ne peut craindre aucune comparaison. Son Christ déposé au tombeau, dont la victoire enrichit momentanément le Muséum français, fit l'admiration de nos artistes et servit à leurs progrès dans la vigueur des tons. Manfredi, Valentino, Guercino (le Guerchin), marchèrent sur ses traces, en apportant néanmoins à sa couleur et à ses effets des modifications qui les rendirent originaux et non copistes.

Avant de s'occuper des Carracci, il faut dire que, sur la fin du seizième siècle, le paysage, qui, jusqu'alors, avait servi seulement d'accessoire et de fond aux tableaux, devint un genre à part dont plusieurs peintres s'occupèrent avec succès. Parmi

eux, on doit distinguer Matteo, Fabrizio et Felippo d'Angeli ; cependant, ils s'attachèrent plutôt aux masses et aux grandes lignes qu'à la finesse d'exécution et à la vérité des détails ; en général, ils n'étudièrent point la perspective aérienne, et rendirent incomplètement les tons divers que font naître les différentes heures du jour. Ce ne fut que plus tard qu'on rechercha une plus exacte imitation de la nature, et, dans le cours de ce chapitre, quelques pages seront consacrées aux trois plus habiles paysagistes romains. C'est aussi en même temps que l'art de couvrir la porcelaine d'émaux et de dessins coloriés fit d'immenses progrès ; Orazio Fontana se distingua surtout dans cette fabrication, exigeant le concours de la peinture et de la chimie, et, comme de précieuses curiosités, les collections conservent encore des vases sortis de ses ateliers.

Quoique les Carracci aient fondé leur école à Bologna, ils ont eu trop d'influence à Rome, et par les travaux qu'Annibal y exécuta, et par leurs élèves qui vinrent s'y fixer, pour ne pas accorder à ces trois frères les éloges et la reconnaissance qu'ils méritent ; eux seuls, depuis l'ère de Rafaele, rendirent à l'art toute sa splendeur, et proclamèrent les vrais principes. Eux seuls enseignèrent qu'il fallait toujours imiter la nature, mais une nature belle et poétique, et que, pour y parvenir, on devait se pourvoir d'une solide instruction ; étudier

sans cesse l'anatomie, l'architecture, la perspective, l'histoire, et consulter assidûment ces admirables sculptures que la Grèce nous a léguées. Joignant l'œuvre aux préceptes, Annibal prêcha d'exemple dans la célèbre galerie du palais Farnèse, immense Olympe où tous les dieux sont représentés. Là, chaque divinité conserve le caractère de son âge, de son sexe, de ses fonctions, et la beauté dont le peintre a revêtu les déesses ne nuit point à la science anatomique. Bien qu'il fût épris du Correggio, et tâchât de l'imiter, le coloris de Carraccio n'est pas ce qui le distingue éminemment, mais il a toujours un ton mâle et vigoureux approprié à son genre de talent et aux sujets qu'il a traités; plus brillant, il eût, peut-être, ôté à ses ouvrages leur noble sévérité et affaibli la grandeur du dessin.

Aucun chef d'école, pas même Rafaele, n'a laissé après lui autant d'illustres successeurs et fait revivre aussi long-temps ses leçons. Il suffit, pour le démontrer, de citer Domenichino, Guido Reni, Lanfranco, l'Albani, Guercino, Baladocchi, Mastelletta, Panico, Cavedone, Bonconti, Tacconi. Parmi ceux-ci, Domenichino Zampieri eût été le premier peintre du monde moderne, si l'auteur de la Transfiguration ne l'avait pas précédé. Habile dessinateur, compositeur admirable, possédant une belle et solide couleur, une touche large et savante, une expression toujours juste, la beauté

de son âme, sa candeur, sa modeste simplicité, sont empreintes dans toutes ses œuvres ; elles forment un tout parfait, et il serait impossible d'y ajouter ou d'en ôter la moindre chose sans les décomposer. On dirait qu'elles sortirent de sa pensée d'un seul jet. Nul n'a mieux que lui exprimé la ferveur, la componction des saints ; les sentiments tendres des femmes, la grâce naïve de l'enfance, et cependant il a su rendre avec une rare énergie toutes les passions, toutes les douleurs que l'homme peut éprouver. A Grotta-Ferrata, l'Enfant possédé du Démon ; à Rome, la chapelle de Sainte-Cécile, le Martyre de Sainte-Agnès, celui de Saint-André, et surtout la Communion de Saint-Jérôme, confirment cette assertion. Dans ce dernier tableau, immortel chef-d'œuvre, il est impossible de n'être pas saisi d'admiration en voyant les souffrances physiques, les défaillances du vieillard unies à la résignation, à ce rayon d'espérance en la miséricorde divine, qui vient ranimer son front décoloré. Les sujets chrétiens sont le triomphe de Domenichino, et on doit convenir qu'il n'a pas traité avec autant de supériorité les sujets mythologiques. Possédant une foi sincère, il exprimait facilement la ferveur religieuse.

Guido Reni fut célèbre par la douceur de son style et la beauté surhumaine de ses figures d'anges et de vierges ; il leur donna, comme disent pro-

verbialement les Italiens, des visages de paradis, *faccie di paradiso*. Si l'on n'a pas vu le tableau que la gravure ne retrace qu'imparfaitement, rien ne peut donner une idée de la fierté mêlée à la grâce céleste de son Archange Michel attaquant le Démon. Sûr de la victoire, l'exécuteur des ordres divins ne montre ni crainte ni courroux. Il est encore à remarquer par son habileté à peindre les mains, qui furent souvent la partie faible des artistes les plus renommés; on n'en fit jamais de plus élégantes et de plus correctes. Son coloris, faible quelquefois, mais plein de finesse, souvent brillant, toujours limpide, convient au genre qu'il avait adopté et dans lequel il resta sans rivaux. Il sut cependant, lorsqu'il le voulut, le porter à la vigueur, et l'on peut s'en convaincre en voyant le Crucifiement de saint Pierre, le magnifique triomphe de l'Aurore au palais Rospigliosi, la Madelaine de celui des princes Barberini et l'Enlèvement de Déjanire. La terreur de la fille d'OEnée, qui n'ôte rien à la dignité de ses traits, l'ardente passion du Centaure, l'harmonie, la puissance et l'éclat des couleurs, une touche ferme et facile, tout concourut à produire une œuvre capitale; mais tous ses tableaux, et principalement ceux de la dernière moitié de sa vie, ne sont pas d'un égal mérite. L'amour du luxe et des plaisirs, le vice du jeu, qui, malgré les trésors que lui procurait son pinceau, le laissait tou-

jours dans la détresse, l'obligèrent souvent à travailler avec trop de promptitude et de négligence; c'est donc au milieu de sa carrière qu'il faut juger Guido Reni.

Près du Guide et du Dominiquin, mais pourtant à distance, plaçons Giovanni Lanfranco, peintre par excellence des plafonds et des coupoles. Né pour les grandes machines, pour décorer les vastes surfaces, il eut en partage la facilité de concevoir, la hardiesse et la fierté, le pittoresque des compositions, une couleur plus forte que vraie, mais convenant aux objets destinés à être vus de loin. A tout prendre, ce fut un homme d'un grand talent, heureusement organisé, et qui eut le bonheur, assez rare, de voir grandir sa réputation jusqu'à la fin de ses jours.

En tout différent de l'impétueux Lanfranco, l'Anacréon de la peinture, l'Albani s'appliquait à représenter, en petites proportions, des nymphes, des déesses, des Amours se reposant ou dansant au milieu de frais paysages. Doué de mœurs douces, mari d'une femme d'une grande beauté et père de douze enfans, il trouvait ses modèles dans sa maison, et l'on voit qu'il aimait à reporter sur la toile l'image du bonheur que lui donnait une charmante famille. Dessinateur pur et gracieux, compositeur spirituel, ses tons, quelquefois vigoureux, mais alliant toujours la transparence à la solidité, ré-

pandent un charme particulier sur ses ouvrages. L'Albani sut être correct et fécond, et ses nombreux tableaux font l'ornement des musées et des plus riches collections d'amateurs.

Voici encore un contraste : Barbieri Guercino, qui se plut aux grandes pages, aux figures colossales, aux couleurs fortes, tranchantes, harmonieuses pourtant, et produisant un admirable relief. Telle fut, du moins, sa première manière ; car, jaloux de Guido Reni, il voulut, plus tard, lutter avec lui et employer les mêmes procédés qui élevaient si haut la réputation de son rival. Il eut donc recours à des teintes plus douces, plus claires, plus brillantes, et fit même des progrès dans l'expression et le dessin. Sans chercher à l'embellir, son instinct le portait à l'exacte imitation de la nature. Donner de la saillie à une surface plane, étonner, tromper même les yeux par d'habiles artifices, était son but principal. Ce fut, pour ainsi dire, un peintre matériel, et sa main eut plus de chaleur que sa pensée. Cependant, on ne peut nier que, dans son genre, il ne se soit placé au rang des maîtres italiens. Son immense tableau de Sainte-Pétronille, composé pour la basilique de Santo-Pietro, est une œuvre célèbre, et qui a obtenu l'honneur d'être reproduite en mosaïque au dix-huitième siècle, lorsque l'école française faisait consister le mérite de la peinture dans la hardiesse de la touche, et, comme

on disait alors, dans un beau faire et une belle pâte. Guercino était son modèle préféré; mais, à mesure qu'elle prenait une direction opposée, son enthousiasme se calmait, et l'ancien favori fut toujours plus négligé. Long-temps on eut pour lui une aveugle estime; peut-être aujourd'hui est-il trop dédaigné. En l'étudiant, on apprendrait à connaître toutes les ressources de la palette.

Sans nous occuper de Baladocchi, Mastelletta, Panico, Bonconti, Tacconi, dont la réputation ne s'est pas assez étendue, hors d'Italie, pour les placer sur la même ligne que les artistes précédents, terminons la quatrième époque par la courte biographie de Giacomo Cavedone. Habile imitateur de Ludovico Carraccio, il eut en partage la facilité de conception et une promptitude d'exécution qui lui permirent de se faire une touche hardie et gracieuse, jointe à la correction du dessin, surtout pour les extrémités; aussi les mains de ses personnages sont-elles remarquablement belles, et peuvent souvent rivaliser avec celles de Guido Reni. Il fut encore un des premiers coloristes, quelquefois égal au Titien, et fréquemment on attribue ses tableaux à ce roi de l'école vénitienne. Le chagrin abrégea ses jours. La perte de son fils le frappa d'une si vive douleur qu'il devint insensé et mourut dans la misère.

C'est pendant les deux précédentes périodes que

le paysage fit d'immenses progrès et fut porté à sa perfection par trois hommes qui, quoique Français, doivent être considérés comme Romains, puisque toutes leurs études, tous leurs travaux s'accomplirent à Rome. Ce furent le Poussin, Guaspre Dughet, son gendre et son élève, et Claude Gellée, surnommé le Lorrain; mais tous trois tinrent le sceptre de leur art avec des qualités différentes. Sans doute le Poussin eut pour le paysage un talent que personne ne peut contester, et brilla par la beauté de ses lignes, le choix des sites, et l'esprit philosophique ou religieux qui présida presque toujours à ses œuvres; il sut émouvoir le spectateur en faisant naître d'inattendus contrastes, en opposant les joies, le mouvement de la vie au froid repos de la mort, en montrant le pâtre paisible au milieu de guerriers courant aux combats. De nobles et sévères fabriques ornent ses fonds et ses seconds plans; ces plans eux-mêmes sont admirables par la perspective linéaire : on y sent parfaitement les replats permettant aux hommes et aux animaux d'y marcher sans obstacles. Ses personnages sont ou bibliques ou tirés de l'histoire et de la mythologie. C'est le Repos en Egypte, c'est la lugubre horreur du Déluge, où le serpent survit seul encore à tout ce que le Seigneur a frappé d'anathème; c'est Diogène s'abreuvant à un ruisseau; Polyphême assis sur un rocher, et faisant pressen-

tir les périls d'Ulysse ; ce sont les Bergers d'Arcadie, suspendant leurs jeux pour contempler un tombeau. Personne aussi n'a, mieux que le Poussin, observé la fidélité des costumes et le caractère de l'architecture des divers pays. Cependant, osera-t-on le dire, tout cela n'est-il pas un peu factice et presque théâtral ? Les tons sont tristes et peu variés, l'air souvent ne circule pas autour des objets, les verts tournent à la crudité et semblent peints de pratique. Il faut que la pensée supplée à ce que l'artiste a voulu représenter, et l'on sent qu'il travaillait plus dans son atelier que d'après nature. Il en résulte que la gravure produit quelquefois plus d'effet que ses tableaux, lorsqu'elle est confiée à des burins habiles. En admirant la composition, on lui prête la couleur, l'exactitude d'imitation, qui sont la partie faible de l'original. Il est bien entendu que ces observations ne portent que sur les paysages ; car, dans les sujets purement historiques et de petites proportions, ce grand maître reprend son incontestable supériorité ; le choix des événements qu'il retrace, la justesse de l'action, l'ordonnance générale si sage et si claire, la physionomie locale conservée à chaque peuple, une profonde connaissance des mœurs et des usages de l'antiquité, l'ont placé au dessus de tous ses rivaux.

Le Guaspre, pour le paysage seulement, car ja-

mais il ne s'adonna au genre de l'histoire, possédait, à un degré peu inférieur, une partie des qualités du Poussin, et en joignit d'autres qui le font aisément reconnaître. Doué d'une étonnante facilité, que prouve le nombre prodigieux de ses ouvrages, sa couleur est meilleure et plus transparente; à ses sites plus sauvages, souvent il ajoute encore les commotions de la nature, l'agitation de l'atmosphère, le choc des nuages, et le chêne et le châtaignier, habilement tourmentés, plient alors sous les coups de la tempête (1). Il y a sur sa toile plus de vie et d'action; toutefois ses figures ne parlent pas à l'esprit comme celles de son maître; leur choix est moins heureux et les lignes d'architecture, ainsi que l'aspect général de l'œuvre, sont loin de présenter toute la noblesse et la pureté désirables. Cependant, à tout prendre, Guaspre fut un des plus grands paysagistes de l'école italienne.

Le Lorrain a seul possédé le privilége d'être parfait, et jamais on ne peut lui reprocher un défaut; aussi ses paysages ont-ils monté à des prix excessifs, et plusieurs se sont vendus 100,000 francs et même davantage. Cependant sa jeunesse fut sans

(1) Le chêne et le châtaignier étaient les arbres de prédilection du Guaspre, et ce sont ceux en effet qui offrent aux paysagistes les formes les plus pittoresques, les plus belles études.

instruction ; vouée au vulgaire état de pâtissier, et à trente ans il n'avait pas encore touché une palette ; mais un secret génie résidait en lui et n'attendait que l'occasion de se révéler ; elle se présenta lorsque Claude Gellée entra chez un peintre médiocre, comme valet et broyeur de couleurs. Dès ce moment, la vue des tableaux éveilla son instinct, et tellement que ses premiers pas dans la carrière furent assurés. On ne connaît de lui aucun tâtonnement, aucun ouvrage faible, et tous ont un mérite à peu près égal. Il faut avouer que le Lorrain est à une grande distance du Poussin, et même de Guaspre, lorsqu'il s'agit de la représentation des êtres vivants ; et, sentant son insuffisance, souvent il eut recours à une main étrangère, surtout à celle de Bourguignon, son compatriote et habile figuriste ; mais comme il possède l'entente des effets et la couleur locale ; comme on voit qu'il les étudiait avec amour, qu'il a maintes fois devancé, dans les champs, le lever du soleil, assisté à son splendide coucher et retenu les tons argentins, dorés et brûlants des différentes heures du jour ; comme il rend bien l'azur brillant et pur du ciel italien ; comme une vive lumière scintille à travers ses arbres si beaux, si vrais de formes, dont le feuillé est si distinct ; comme cette lumière glisse sur les terrains, comme le miroir transparent de ses eaux répète fidèlement les objets qui les envi-

ronnent, comme l'air et les vapeurs s'élevant du sol enveloppent tout ce que produit son pinceau, et qu'on serait heureux enfin d'habiter ces fécondes et riches campagnes, qu'il peuple de temples charmants et d'élégantes fabriques ! Il fut également le plus grand peintre de marines et, suivant toujours ses goûts paisibles, ne se plut point aux accidents des orages, et représenta des mers tranquilles ou doucement agitées par un vent favorable. Comment le Lorrain arriva-t-il à imiter si exactement la nature? C'est ce qu'on n'a jamais bien pu savoir, puisqu'on ignore les procédés qu'il employait, et l'on pourrait l'appeler le Corrège de son genre; car, ainsi que chez ce roi des peintres lombards, la fonte et la vérité de ses teintes sont insaisissables lorsqu'on cherche à les copier.

Nous voici à la cinquième et dernière période qui commence à Pietro di Cortona avec moins d'éclat que la précédente, s'affaiblit encore après Carlo Maratta et va sans cesse en déclinant. Un seul homme, dans ces derniers temps, le Saxon Rafaele Mengs, lui rendit une assez vive splendeur, mais éphémère, et aucun de ses élèves n'entretint le feu sacré.

Pietro était certainement doué d'admirables dispositions, d'une rare habileté, et cependant c'est de lui que date de nouveau la décadence, commencée sous le chevalier d'Arpino, et qu'heureusement

combattirent les sévères principes des Carracci ; il revint aux lignes brisées, et les ondulant comme la flamme, exagéra ce défaut autant par combinaison que par instinct. Sa manière fut facile, relâchée et pourtant séductrice, car il l'entoura de grâces, mais grâces, il est vrai, plus théâtrales que naturelles. Jamais il ne changea de style, quels que fussent les personnages qu'il avait à représenter ; tous les peuples sortis de son pinceau se ressemblent et leurs costumes sont chargés de riches ornements. Sa couleur factice, forte et lumineuse, tient aussi du théâtre. Avec ces vices et ces qualités, son goût le portait à peindre des plafonds, les vastes appartements, les longues galeries des palais, et l'on doit convenir qu'il obtint de brillants succès dans un genre où les dieux et les héros sont placés au milieu des nuages, où l'imagination peut errer à son aise, où tout est presque fantastique. Il réussit mieux à représenter les femmes que les hommes et leur prodigua tous les prestiges de sa palette, mais le fard semble toujours couvrir leurs attraits. Pietro fut aussi un habile architecte et construisit de remarquables monuments d'un caractère plus correct que ses peintures. Ses imitateurs outrèrent les défauts du maître, comme il arrive ordinairement, et n'eurent pas, au même degré, un mérite qu'on ne peut cependant lui refuser. Quatre seulement acquirent un talent assez réel pour être nommés ; ce

furent Cortese, Romanelli, Ciro Ferri et Francesco Lauri.

Cortese sut donner à son coloris un éclat presque pareil à celui des Flamands, mais ayant moins de finesse et de vérité dans les demi-teintes et les reflets. Romanelli imita tellement la manière de Pietro qu'en son absence il fut choisi pour continuer les travaux de la galerie Barberini ; plus tard étant venu en France décorer les palais royaux, son talent devint plus correct et plus froid en même temps, et l'on peut surtout l'apprécier à Fontainebleau. De retour à Rome, il eut la gloire de peindre une Présentation au temple qui reçut les honneurs de la reproduction en mosaïque. A tout prendre, Romanelli est un des peintres les plus estimables de la seconde époque de décadence. Ciro Ferri, élève aussi de Cortona et chargé d'achever les ouvrages que la mort empêcha celui-ci de terminer, devint à son tour chef d'école, mais il eut une couleur moins brillante et moins de grâce et d'invention que son maître. Moissonné à la fleur de l'âge, Lauri faisait naître les plus belles espérances et n'a laissé que quelques tableaux. Trois figures à fresque de déesses montrent ce dont il eût été capable si sa carrière s'était prolongée; peut-être l'aurait-on vu ramener une troisième fois la peinture aux sévères études, et ravir cet honneur à Carlo Maratta.

Carlo, mort en 1713, jouit d'une immense réputation, que lui méritèrent ses nobles efforts pour ramener l'école romaine au rang où ses devanciers l'avaient placée; justement enthousiaste de Rafaele, il fut appelé, par la voix publique, à réparer les fresques du Vatican et sut accomplir habilement cette œuvre si difficile; cependant il préféra toujours la peinture à l'huile à la fresque, et ses compositions en ce genre de procédé sont rares. Ses vierges ont un caractère noble et modeste à la fois, ses têtes de saints une vive expression ascétique. Sa couleur manqua de transparence, et il abusa trop du principe de concentrer la lumière sur l'objet principal. On peut juger de son talent par le Baptême de Jésus, qu'il exécuta pour la Chartreuse et dont la copie en mosaïque est également à la basilique de Santo-Pietro. C'est un tableau capital.

Andrea Procaccini occupe une place distinguée parmi les peintres du dix-septième siècle; mais il travailla plus en Espagne qu'à Rome. On peut néanmoins se faire une idée de sa manière par son Daniel, que l'on voit à Saint-Jean-de-Latran. Francesco Trevisani imita Cinguini et Guido Reni, et parvint à posséder une grande finesse de touche et un beau coloris. Saint-Joseph mourant est un ouvrage de premier ordre, surtout pour le temps où vivait l'auteur.

Quoique Saxon, Raphaël Mengs doit être compté

parmi les artistes romains, puisque c'est a Rome qu'il fit ses principales études, acquit sa réputation et mourut en 1779. Grand dessinateur, coloriste, savant compositeur, au-dessus de tous ses contemporains, il aurait pu ramener aux bonnes traditions l'école, qui déclina encore après Carlo Maratta, s'il eût trouvé des élèves dignes de lui. La voûte de Saint-Eusèbe, le Parnasse, à la villa Albani, et la salle des Papyrus, au Vatican, fournissent une preuve irrécusable de son génie. Cependant un peu de froideur se mêle à ses qualités, et dans ses plus beaux ouvrages, une étude trop minutieuse de toutes les parties de la composition, quelque chose de trop compassé se font apercevoir, sans qu'on puisse dire précisément où existe le défaut, car chaque détail est irréprochable.

Si Mengs fut le peintre de la réflexion, Pompeo Batoni dut son talent à ses dispositions naturelles, qui ne furent point assez cultivées, assez mûries par le travail, et l'excitèrent à trop tôt livrer au public de juvéniles productions; plein d'ardeur, doué d'une incroyable facilité, exagéré dans son coloris, grandissant ses figures plutôt que leur donnant une véritable grandeur, il semblait jouer avec son pinceau, et remplit la ville sainte de ses fresques et de ses tableaux; le Saint-Celse, et la Chute de Simon-le-Magicien, sont peut-être ce qu'il a fait de mieux. Après lui, l'art acheva de se

dégrader, et il est inutile de s'occuper de peintres plus que médiocres.

Si nous n'avons parlé jusqu'à présent que de ceux qui traitèrent l'histoire et le paysage, c'est qu'un petit nombre d'artistes romains, et encore d'un mérite secondaire, se sont adonnés à la peinture de genre, convenant peu à la gravité de leur caractère et aux études qu'exigeaient les scènes religieuses constituant le fond de leurs travaux. C'est en effet à la religion que la peinture italienne dut ses plus nobles succès; sans elle, sans les immenses pages où elle devait retracer les actes du Dieu fait homme et les miracles des saints, jamais on n'eût enfanté tant et de si magnifiques chefs-d'œuvre; jamais la Transfiguration ne fût sortie des mains de Raphaël. Aux temps même du paganisme, c'est aussi des temples que vinrent principalement les progrès des arts; c'est par les statues des divinités que Myron et Phidias acquirent toute leur renommée.

Comme pour les architectes, donnons la liste des peintres célèbres qui ont exercé leurs talents à Rome, et l'on verra combien peu étaient nés dans ses murs.

Naissance.	NOMS.	Patrie.	Mort.
1230.	Cimabue	Florence. . .	1300.
1276.	Giotto di Bondone.	Toscane . . .	1336.
1401.	Masaccio	Toscane . . .	1442.
1430.	Andrea Mantegna	Padoue. . . .	1505.
1446.	Pietro Venucci, dit le Pérugin.	La Piève. . .	1524.
1452.	Leonardo Vinci.	Toscane . . .	1519.
1454.	Bernardino Pinturicchio . .	Florence. . .	1513.
1469.	Frate Bartolomeo.	Florence. . .	1517.
1474.	Michel Angelo Buonarroti. .	Florence. . .	1564.
1479.	Antonio Razzi, dit le Sodome.	Piémont. . .	1554.
1481.	Baltazare Peruzzi.	Sienne. . . .	1536.
»	Tisi Garofalo	Ferrare . . .	1559.
1483.	Rafaele Sanzio	Urbin	1520.
1485.	Sebastiano del Piombo . . .	Etats - Vénit.	1547.
1488.	Francesco Penni, dit le Fattore	Toscane . . .	1528.
1490.	Francesco Primaticcio . . .	Bologne . . .	1570.
1492.	Giulio Pippi, dit Jules Romain.	Rome	1546.
»	Giovanni Nanni, dit Jean d'Udine	Udine	1561.
1495.	Polidoro Caldari, dit Caravaggio	Milanais . . .	1542.
1500.	Buonaccorsi, dit Perino del Vaga.	Toscane . . .	»
»	Danielo Ricciarelli, dit Volterra.	Toscane . . .	1557.
»	Giacomo Palma, dit Vecchio	Etats - Vénit.	1568.
1501.	Angelo Bronzino.	Toscane . . .	1570.
»	Francesco Salviati.	Florence. . .	1563.
1528.	Federico Barrocci.	Urbin	1612.
»	Giorgio Vasari	Toscane . . .	»
1529.	Tadeo Zuccari	Urbin	1566.
»	Domenico Passignani. . . .	Florence. . .	1638.
1555.	Ludovico Carrachio.	Bologne . . .	1619.
»	Venture Salimbeni.	Sienne. . . .	1613.
1558.	Agostino Carrachio.	Bologne . . .	1601.
1560.	Michel Angelo, dit Caravaggio.	Milanais . . .	1600.
»	Annibale Carrachio.	Bologne . . .	1609.
1560.	Giuseppe Cesari, dit d'Arpino	Naples. . . .	1650.

Naissance.	NOMS.	Patrie.	Mort.
1565.	Francesco Vanni	Sienne. . . .	1609.
1570.	Bartolomeo Schedoni. . . .	Modène . . .	1615.
1575.	Guido Reni.	Bologne . . .	1642.
1578.	Francesco Albani.	Bologne . . .	1660.
1581.	Domenico Zampieri, dit Domenichino.	Bologne . . .	1641.
»	Giovanni Lanfranco.	Parme. . . .	1647.
1588.	Giuseppe Ribera, dit l'Espagnolet	Espagne. . .	1659.
1590.	Francesco Barbieri, dit Guercino	Cento	1666.
1592.	Gerard Hontorst, dit delle Notti.	Hollande. . .	1662.
1594.	Nicolas Poussin.	Normandie. .	1665.
1596.	Pietro Berettini, dit Cortona.	Cortone . . .	1669.
1600.	Andrea Sacchi	Nettuno du Latium. . .	1661.
»	Claude Gellée, dit le Lorrain.	Lorraine. . .	1680.
»	Pierre Valentin.	France. . . .	1632.
1612.	Pietro Francesco Mola. . .	Lugano . . .	1660.
»	Luca Giordano	Naples. . . .	1705.
1613.	Gaspard Dughet, dit le Guaspre	Rome	1675.
»	Mateo Preti, dit Calabrese.	Calabre . . .	1699.
1615.	Salvator Rosa.	Naples. . . .	1673.
1616.	Benedito Castiglione	Gênes	1670.
»	Giovanni Francesco Romanelli.	Viterbe. . . .	1662.
1621.	Jacques Courtois, dit Bourguignon	France. . . .	1676.
1625.	Carlo Maratta.	Camerano . .	1713.
1628.	Carlo Cignani.	Bologne. . .	1719.
1634.	Ciro Ferri	Rome	1689.
1643.	Pierre Molyn, dit Tempesta.	Hollande. . .	1701.
1656.	Francesco Trevisani	Rome	1746.
1657.	Francesco Solimene.	Naples. . . .	1747.
1658.	Giovanni Gauli, dit le Baciccio	Gènes	1709.
1684.	Marco Benefiale.	Rome	1764.
1699.	Pierre Subleyras.	France. . . .	1747.
1708.	Pompeo Batoni.	Lucques. .	1787.
1728.	Antoine Raphaël Mengs. . .	Ansig (Saxe).	1779.
1754.	Andrea Appiani.	Milanais . . .	1817.

Quelques mots suffiront pour la sculpture qui eut les mêmes phases que la peinture, selon que les sévères études et l'imitation des modèles antiques furent en honneur ou négligées; cependant les sculpteurs ne s'élevèrent pas, en général, à la hauteur où parvinrent Rafaele, Giulio Romano, les Carracci et Domenichino; Michel-Angelo lui-même, quelque admirable, quelque sublime que soit son Moïse, n'a pas donné à cette œuvre célèbre une pureté de formes qui l'eût rendue parfaite; l'exagération de la science s'y fait trop apercevoir. Il est aussi à noter que sur les trente-six sculpteurs les plus habiles, trois seulement étaient Romains, ce qui semblerait confirmer l'observation déjà faite, au sujet des peintres et des architectes, savoir que les habitants de la ville éternelle ont de médiocres dispositions naturelles pour les arts d'imitation, et que leur caractère les porte à un autre emploi des facultés intellectuelles, qu'ils possèdent à un degré si éminent; facultés dont ils ont donné des preuves éclatantes, en théologie, en politique et dans l'étude des langues.

Parmi ceux qui manièrent le ciseau avec le plus de succès, il faut citer Donatello, Michel-Angelo Buonarrotti, Sansovino, Bandinelli, Benvenuto Cellini, Florentins; Olivieri, Maderno, Algardi, Bernini; Sarrazin, le Gros, Jean de Bologne, Slodtz, François de Quesnoy, tous cinq Français, et Ca-

nova. De Quesnoy, dit le Flamand, n'eut point de rivaux dans la Représentation des enfants, et Jean de Bologne, par son fameux Mercure, et son Enlèvement des Sabines, sut se placer au premier rang des artistes modernes et devenir, peut-être, l'émule de ceux d'Athènes et de Corinthe. Bernini fut un des principaux auteurs de la corruption, et d'autant plus dangereux qu'il la rendit séductrice par la morbidesse qu'il donnait aux chairs, l'art avec lequel il assouplit le marbre et la vive expression de ses têtes de femmes, quelquefois même approchant de l'indécence; témoin son Extase de sainte Thérèse. Il eut sans doute un grand talent, une prodigieuse fécondité et laissa d'importants morceaux de sculpture; mais ses imitateurs ne purent faire admettre de pareilles excuses, et gardèrent ses vices sans avoir ses qualités. Au reste, il est inutile de s'occuper plus long-temps de cet homme réellement célèbre malgré ses défauts, qui furent surtout un style et un dessin maniérés; il a été suffisamment apprécié dans le deuxième volume de cet ouvrage. Canova, né avec un esprit de réflexion et disposé à de constantes études, voulut rendre à la sculpture son ancienne splendeur, et y réussit dans les figures de nymphes, de déesses, dans toutes celles où la grâce devait prédominer; moins heureux lorsqu'il s'agit de rappeler les traits des rois, des grands hommes, des héros; il leur laissa

toujours quelque chose de presque féminin, de symétriquement froid, et l'on peut en juger par la statue colossale de Napoléon, exposée à notre muséum, sur la fin du règne impérial.



GÉOLOGIE,

TEMPÉRATURE, TOPOGRAPHIE DE ROME.

Le terrain, sur lequel Rome ancienne fut assise et qui supporte la nouvelle, éprouva la double action des eaux et du feu. A l'inspection des lieux, et d'après les fouilles journellement exécutées et les sédiments qu'elles font apparaître, on peut affirmer, sans crainte de se tromper, qu'une inondation qui, peut-être, dura des milliers d'années, porta ces eaux de 40 à 50 mètres au-dessus de l'étiage actuel du Tibre; assurément elles étaient douces, puisque les dépôts, contenant des coquilles fluviatiles (1), s'élèvent à cette hauteur, sur les

(1) Ce sont principalement des hélices, des lepas et des cyclostomes.

flancs des collines enfermées dans l'enceinte actuelle, et même atteignent les replats des monts Pincio, Esquilino et Aventino. Probablement le Tibre, grossi par l'énorme tribut des rivières affluentes, était l'auteur de ce continu débordement. Dans les vallons, des sondages ont constaté que le sol est formé de couches superposées d'argile, mêlée à la marne, de débris calcaires et de cailloux encastrés au milieu d'un sable argilo-siliceux. Quelquefois on trouve des veines de tuf aquatique, semblable à celui qui doit sa naissance aux fontaines contenant, en dissolution, du carbonate de chaux, et, sans doute, elles proviennent d'une pareille cause.

Au milieu des traces de l'inondation surgissent les preuves d'un vaste incendie; mais dans quel ordre de précession eurent lieu ces phénomènes? C'est ce qu'il est impossible d'établir d'une manière positive; cependant, il est probable que l'eau précéda le feu, puisque lors des invasions de l'élément humide, dont il ne reste aucun souvenir, le pays était inhabitable; au contraire, la tradition a conservé la fable du géant Cacus vomissant des flammes; emblême d'éruptions volcaniques, dont les premiers colons du Latium durent être spectateurs. Les témoins de ces conflagrations, les indices de laves, les roches brûlées subsistent encore sur les sommets des plus hautes collines urbaines

et dans toute la campagne de Rome; c'est surtout à la partie orientale de la cité qu'ils abondent.

Ordinairement ils se réduisent à deux variétés de tufs; l'une nommée lithoïde, à cause de sa dureté, et l'autre granulaire, friable, moins pesante et cédant facilement sous la pression. Le lithoïde se compose de fragments de laves et de scories, unis par un puissant gluten, auxquels se mêlent quelquefois de l'amphigène, des lames de micas et des cristaux de pyroxène noirs ou verdâtres; elle est compacte, durable, et s'employa, de tout temps, aux plus importantes constructions, ainsi que le démontrent les débris du quai et les égoûts ou cloaques souterrains fondés, depuis 2,300 ans, par Servius Tullius. C'est au Capitole, aux monts Aventino, Esquilino et Celio, que ce tuf est le plus répandu. Le granulaire, qui s'étend sur de grandes surfaces, est une agrégation, une espèce de mélange formé de toutes sortes de substances volcaniques faiblement adhérentes; la pierre-ponce, l'amphigène farineuse, le mica noir, un détritus de laves, presque réduit à l'état de sable, y dominent, et sa pesanteur spécifique est peu considérable. On le voit en couches puissantes aux monts Pincio, Viminale, Palatino, Quirinale, Mario, hors des murs, et c'est dans ses masses que furent excavées les Catacombes. Au-dessous des concrétions et dépôts fluviatiles, plus bas que les tufs et les

courants de laves, on rencontre encore des lits de substances marines portant le caractère d'alluvions permanentes et ayant précédé les courants des fleuves et le feu des volcans; ainsi le sol romain fut deux fois envahi par les inondations, et postérieurement soumis aux convulsions ignées. Des os fossiles, appartenant aux éléphants et au genre paléotère, ont été fréquemment découverts dans les terrains de troisième formation.

Il semblerait qu'un sol mélangé de tufs, souvent poreux, et de terres d'alluvions, devrait laisser facilement échapper les eaux; toutefois, il n'en est rien, et de nombreuses sources circulent au-dessous de la ville; mais, contrairement aux lois de la gravitation, elles ne prennent point toutes le même niveau, et leurs nappes se tiennent à des profondeurs bien différentes. Superposées l'une à l'autre, parcourant des canaux particuliers, construits en syphon par la nature, ces sources proviennent donc de lieux placés à diverses hauteurs, et probablement des montagnes de la Sabine; dans un espace assez rétréci, et se bornant au périmètre de la cité, presqu'à chaque pas leur situation varie. Au mont Quirinale, les puits n'exigent qu'une excavation de 9 mètres et demi, tandis qu'au mont Pincio il en faut 39; sur le Palatino, 41; à l'Aventino, 19; à l'Esquilino, 16; dans certaines parties moins élevées, 4 à 7 suffisent, selon

que le terrain a été plus ou moins exhaussé par les amas de ruines antiques et les remblais modernes. Ces eaux souterraines sont d'une abondance extrême, salubres, légères, et si Rome ne possédait pas de nombreux aqueducs, elle pourrait, sans trop d'inconvénients, se contenter de ses puits; mais comment, avec tant de facilité pour les creuser, n'a-t-on pas encore songé à les faire jaillir au moyen de la méthode artésienne, connue depuis un temps immémorial, dans un pays voisin, dans le duché de Modène?

La chaleur du climat de Rome répond à sa latitude, qui est de 41 degrés 53 minutes 54 secondes, et la place entre les pays brûlants et tempérés; cependant elle est sujette à de soudaines variations. Les vents du nord succèdent rapidement à ceux du midi, et obligent quelquefois à changer d'habillements dans le cours d'une même journée; précaution nécessaire, principalement pour les étrangers; car, si on la néglige, il peut s'ensuivre des fièvres intermittentes en été, et des catharres dangereux dans la froide saison. Aussi les phthisiques sont-ils assez nombreux parmi les plus basses classes du peuple, que la misère empêche de se vêtir convenablement; quant aux fiévreux, on a déjà vu, au troisième volume de ce *Voyage*, que les hôpitaux en reçoivent annuellement de douze à quinze mille. Malgré ces variations acci-

dentelles, la température du Latium et de sa capitale peut être considérée comme une des plus douces de l'Europe. Rarement le thermomètre centigrade descend à 2 degrés et demi ou 3 degrés au-dessous de zéro, et monte à 32 ou 33 au dessus; c'est donc sur une échelle de 36 que se meut la colonne de mercure, tandis qu'à Paris on l'a vue s'abaisser jusqu'à 19, s'élever à 31 et parcourir 50. La moyenne de ces degrés thermométriques est, pour l'année, 15,7 centièmes; celle de l'hiver, 7,6 c.; du printemps, 14; de l'été, 25; de l'automne, 17. Ces diverses moyennes permettent, en toute saison, la culture d'un grand nombre de végétaux qu'au centre et au nord de la France nous devons, pendant six mois, tenir sous les vitraux des serres. Mais, sous le ciel romain, l'olivier montre une exubérante végétation, et le citronnier et le palmier-dattier prospèrent.

En s'occupant des brusques variations atmosphériques, c'est ici la place d'agiter de nouveau la question de savoir d'où provient *l'aria cattiva*, le mauvais air, vrai fléau de Rome et de sa campagne. Beaucoup de recherches ont été faites sur une cause intéressant, à un si haut point, la population romaine et celle du Latium; et pourtant des opinions si contraires ont été émises et le sont encore, que le problême n'est pas résolu. Un grand nombre de médecins attribuent, aujourd'hui, les maladies

estivales aux rapides changements de température, et se fondent sur le peu de soins qu'on apporte à s'en garantir, ainsi que sur la mauvaise nourriture des pauvres ; les riches, disent-ils, sont moins souvent sujets aux fièvres intermittentes. On ne peut nier, sans doute, qu'un meilleur régime, de plus chauds habits, ne soient une utile barrière contre l'invasion du mal; mais ne produisent-ils pas le même résultat dans tous les pays où sévissent les fièvres endémiques? On ajoute aussi que l'analyse la plus exacte de l'air, pendant la saison fiévreuse, n'a révélé aucun miasme délétère. Cette raison ne semble point suffisante, car tout le monde sait maintenant que la fièvre jaune et le choléra sont transportés par l'air, et que pourtant les plus habiles chimistes n'ont pu découvrir la morbidité qu'il recèle. Ceux qui soutiennent que le venin existe, qu'il est produit par des émanations qu'excite la chaleur et qui s'échappent des fissures d'un sol volcanique, me paraissent, je l'avoue, être dans le vrai. En effet, si les changements trop subits de température faisaient naître les fièvres, ils agiraient sur toute la surface de la ville; et cependant il est connu que Rome, jadis presque exempte du mauvais air, le voit peu à peu envahir des quartiers qui, dernièrement encore, n'étaient pas soumis à ses attaques; d'abord, ayant établi son triste empire à la place *del Popolo,* il a ensuite étendu

ses limites jusqu'à celle d'Espagne, et maintenant cherche à s'introduire au centre de la ville, et touche déjà à la fontaine de Trévi et au palais Colonna. Dans sa marche lente, mais progressive, il commence même à gravir les flancs de plusieurs collines; il est donc probable qu'il provient d'exhalaisons rebelles aux agents chimiques; mélange, peut-être inappréciable, de gaz sulfureux, azotés et carboniques, car leurs éléments se trouvent réunis dans une terre où les traces d'un incendie intérieur s'aperçoivent toujours, et qui contient des substances animales et des végétaux en constante fermentation; substances enfouies pendant plusieurs années, et qu'un défrichement quinquennal ramène à fleur de terre avant qu'elles soient entièrement décomposées.

L'emplacement où Rome est assise était primitivement un sol inhospitalier et ne pouvant convenir qu'à des proscrits, comme il paraît que le furent les compagnons de son fondateur; et c'est ce qui explique pourquoi ils n'éprouvèrent pas d'abord de résistance de la part des peuples voisins. On les laissa occuper ce qui ne convenait à personne; en effet, qui aurait voulu disputer la possession de collines volcaniques, stériles à leurs sommets, couvertes de bois ou de broussailles à leurs bases, et séparées par d'insalubres marais remplissant les vallées? On se crut trop heureux, au prix d'un

abandon si peu coûteux, de se débarrasser d'insurgés redoutables et d'un ramas de bandits accourus sous leurs drapeaux. Ce ne fut que plus tard, et lorsque l'esprit d'envahissement du maître et des sujets se révéla, que les hostilités commencèrent.

Alors les marécages du grand et du petit Velabrum tenaient tout l'espace compris entre les monts Palatino, Aventino et Capitolino, et qui eût dit que là même on verrait surgir un jour les somptueux monuments du Forum. Un autre marais s'étendait encore aux lieux où fut ensuite le Champ-de-Mars. Dans les premières années de la fondation, on les passait en bateau; mais la réunion des Romains et des Sabins, établis sur des hauteurs opposées, et communiquant avec peine entre eux, fit travailler au desséchement du petit Velabrum; le grand resta tel que la nature l'avait formé, jusque sous le règne d'Ancus Martius, quatrième roi, qui en assainit une partie; et son entier écoulement, au moyen d'un égoût, de la *cloaca maxima*, ne se termina que par les soins de Tarquin-l'Ancien, au milieu du deuxième siècle. Rome ne fut donc long-temps composée que de bourgades éparses bâties sur des monticules successivement habités par les peuples vaincus réunis à la métropole, et cette cité naissante, destinée à régir l'univers, dut avoir un assez misérable aspect et un climat insa-

lubre, grâce à l'humidité des bois sacrés, que la hache respecta, et aux émanations marécageuses.

Sous Servius Tullius, l'enceinte enferma sept collines, savoir : la Capitoline, la Palatine, la Quirinale, le Cœlio, l'Aventino, la Viminale et l'Esquiline; mais des agrandissements successifs, dont il sera bientôt question, y joignirent les monts Gianicolo, Pincio et Vaticano. D'autres petites éminences surgirent au sein de la ville, et se formèrent d'amoncellements provenant de démolitions : ce sont Testaccio, Savelli, Citorio, Giordano et Cenci, que le temps raffermit assez pour qu'on ait pu y construire de vastes bâtiments.

Situé au sud-est, le Palatino, presque quadrangulaire, fut d'abord choisi par Romulus pour établir sa colonie, et c'est de la configuration de la montagne que cette Rome primitive était appelée *Urbs quadrata*. Les Césars y fixèrent aussi leur demeure. Capitolino, séparé de Palatino par la vallée du Forum, est placé au centre de la cité moderne; autour de lui se groupent en demi-cercle, au nord-est et ouest, Quirinale, jetant en avant des espèces de caps, qui l'ont fait comparer à une main dont les doigts seraient écartés. Viminale, tirant son nom de l'osier, *salix capraca*, dont jadis il était couvert; Esquilino, ayant sept proéminences, mais qu'on peut à peine apercevoir aujourd'hui; Cœlio, jadis ombragé d'une forêt de chênes, et sur-

nommé *Querceus* par ses premiers habitants; Aventino, présentant deux sommets distincts chargés de bosquets d'yeuses et de lauriers qu'Ovide a célébrés; enfin Pincio, où l'antiquité cultivait des jardins potagers et qu'embellissent maintenant de charmantes promenades et la pittoresque villa Medici; ces huit collines sont toutes sur la rive gauche du Tibre. A la droite de ce fleuve, qui roule une onde souvent salie par un épais limon, on voit, dans le quartier Transtévérin, Gianicolo et Vaticano. Le premier est connu aussi sous le nom de Montorio, ou plutôt de Monte d'Oro, à cause de la couleur jaune de son sable calcaire; sur le second, s'étendent les loges, les élégantes arcades, les admirables musées du Vatican; même au temps de la splendeur romaine, la cité Transtévérine fut toujours considérée comme une espèce de faubourg presque indigne de posséder les chefs-d'œuvre d'architecture, et c'était dans les vallées de la rive gauche que s'élevaient les principaux monuments antiques, le Colisée, le Forum des comices, celui de Trajan, les temples d'Antonin et de Faustine, de Marc-Aurèle, de la Paix, le Panthéon, les colonnes Trajane et Antonine, les arcs-de-triomphe, les théâtres de Marcellus, de Balbus et de Pompée; cependant le Capitole et le palais des Césars, placés sur deux hauteurs, semblaient dominer l'empire.



ENCEINTE, POPULATION DE L'ANCIENNE ROME,

ET DIVISION DE LA NOUVELLE.

Après avoir établi, dans le troisième volume, quelle est la population de la Rome nouvelle, on peut se demander quelle fut celle de l'ancienne et l'évaluer approximativement, au moyen de son enceinte encore existante et donnant la superficie de cette capitale aux jours de ses plus grandes prospérités, sous les règnes glorieux des Antonins, de Marc-Aurèle, alors que le maître du monde rassemblait autour de lui tous les grands propriétaires, ainsi que les milliers d'esclaves traînés à leur suite, le personnel des administrations, les cohortes prétoriennes, destinées à la garde du souverain et de la ville, et cette foule de marchands et d'oisifs que l'amour du gain ou du plaisir amène toujours au chef-lieu des empires.

Commençons par dire que les anciens, manquant de données exactes, fournies aujourd'hui par la science, ne connaissaient pas les calculs établis sur les tables de mortalité et de naissance, et, de plus, ne tenant compte sur les registres de l'Etat que des hommes libres, des citoyens, ont singulièrement exagéré la population romaine de cette époque; à leur tour, les historiens des dix-septième et dix-huitième siècles ne s'appliquant point aux études statistiques, encore dans l'enfance, adoptèrent sans examen d'infidèles traditions. Sans doute l'administration impériale savait à quoi s'en tenir à cet égard, puisqu'elle nourrissait une partie des habitants de la ville, en lui distribuant les blés de l'Egypte et de la Sicile; mais probablement elle ne communiquait pas ses documents aux écrivains et aux rhéteurs; toutefois il reste une preuve de la quantité de céréales employées à la consommation de Rome, et nous en parlerons tout-à-l'heure.

Jamais la capitale n'a pu contenir trois millions d'habitants, ainsi qu'on l'a prétendu, même en admettant une prodigieuse extension des faubourgs, qui, d'ailleurs, n'ont laissé aucunes traces, et deux raisons viennent à l'appui de cette opinion : la première est fondée sur la difficulté de pourvoir à la nourriture d'une si grande réunion d'hommes, dans un pays où déjà l'agriculture, en décadence, obligeait à d'immenses transports de vivres étran-

gers, dont un accident de navigation pouvait retarder l'arrivage et compromettre un gouvernement absolu, que des émeutes populaires et des conspirations ont souvent renversé; la seconde, et la plus concluante se tire de la périphérie, déterminée par les murs de défense, et qui donne fidèlement l'aire où s'élevaient les constructions, et encore, de cette surface, faut-il défalquer tous les terrains occupés par les temples, les cirques, les théâtres, le Forum, le Capitole, le colossal palais de Néron, entouré de jardins et les immenses thermes de Titus, d'Agrippa, de Dominitien, de Caracalla, qui à eux seuls eussent contenu une ville de moyenne grandeur. Pour arriver à la dernière enceinte, à la plus étendue, à celle qui dut fixer le maximum de la population; il faut d'abord déterminer les agrandissements successifs de la ville de Romulus, et avouer que l'auteur de ce *Voyage* y est parvenu en consultant les travaux du célèbre géographe d'Anville, et ceux de MM. de Tournon et Létaroully; mais, sur les lieux mêmes, il en a vérifié l'exactitude. Les récits historiques et les débris des murs sont assez nombreux pour qu'on puisse retrouver les périphéries des diverses époques, lorsqu'on est mis sur la trace par d'habiles antiquaires. Le lecteur comprendra qu'en pareille matière et en traitant un sujet si controversé, on doit s'aider des lumières de ses devanciers. Ce ne serait

pas un séjour de plusieurs années à Rome qui pourrait permettre à un seul homme de résoudre par lui-même une semblable question, un problème si compliqué, se composant des habitudes populaires, de la forme des habitations, et de la grandeur relative de celles des simples citadins et des personnages éminents en richesses et en dignités.

Si les superficies peuvent s'évaluer d'une manière certaine, il n'en est pas de même des populations; car les cités ne renferment pas toujours un nombre égal d'habitants sur une égale surface; ainsi, Paris en reçoit 290 par hectare, tandis que ce nombre s'élève, dans d'autres villes, de 300 à 600, et qu'à Toulon, il monte à 990. M. Létaroully, prenant la moyenne de ces chiffres, assigne 550 à celui des domiciliés à Rome, et tout fait présumer que son évaluation approche de la vérité; car si, à Paris, on est, en général, logé dans de grandes maisons, chez les anciens, au contraire, le domicile était d'une petitesse extrême, ainsi que l'ont démontré les descriptions de Pompéia et d'Herculanum. Auguste, il est vrai, rendit des ordonnances qui prouvent qu'il existait des habitations à plusieurs étages, et que souvent ils appartenaient à plusieurs propriétaires; mais quelle était leur importance, leur étendue, quelle quantité de personnes pouvaient-elles abriter? c'est ce qu'on ne peut savoir; pourtant, rien ne fait présumer que

de vastes appartements fussent occupés par la classe plébéienne. Quant aux patriciens, ils possédaient de somptueuses demeures, qu'eux seuls habitaient, et ordinairement séparées de toute autre par quatre rues, d'où leur vint le nom d'îles, *insulæ*. Néanmoins, le nombre des familles opulentes est toujours restreint en comparaison de celui des classes pauvres ou bourgeoises ; on doit donc, en établissant ses calculs, se fonder sur ce que nous connaissons des usages de l'antiquité, et en conclure qu'à Rome un hectare contenait plus de logement qu'à Paris. Cependant on va voir que jamais on ne put compter par millions la population romaine.

La première enceinte, celle de la fondation, fut presque un parfait quadrilatère, ne comprenant que le mont Palatino et une aire de 22 hectares, dont la population ne pouvait dépasser, dans l'hypothèse adoptée, 11,000 individus ; mais, au commencement, elle dut être bien moins considérable. Les historiens ne donnent au fondateur que mille compagnons. Que ce chiffre fût réel ou cabalistique, toujours indique-t-il une réunion peu nombreuse ; de plus, les constructions ne furent d'abord que d'humbles chaumières, et probablement écartées les unes des autres, comme il arrive pour tous les premiers établissements de ce genre, qui ressemblent à des villages et non à de régulières cités. Cependant, l'adjonction des hommes sans fortune

ou chassés de leur patrie, des esclaves fugitifs, accourant s'unir aux Romains, et la fusion des Sabins, commandés par Tatius, accrurent tellement les forces de l'Etat naissant que l'enceinte ne put les contenir. Mais elle resta telle qu'elle était, et les Sabins, qu'aucune muraille ne défendait contre les incursions ennemies, se logèrent sur les hauteurs voisines. Cette facilité avec laquelle ils quittèrent leur ville, par accord passé entre Romulus et leur roi, ne démontre-t-elle pas combien peu étaient importants les bâtiments et les richesses mobilières de ces temps reculés. Ainsi agissaient les peuples germains, ainsi agissent encore les indigènes de l'Amérique, qui, pour de légers motifs, détruisent les cabanes de leurs stations, et vont les reconstruire ailleurs.

La deuxième joignit le mont Capitolino au Palatino, comprit 26 hectares et contint 18,000 habitants. Sous le règne long et pacifique de Numa, la ville envahit une partie du Quirinal, occupa 60 hectares, et vit le nombre des citoyens monter à 30,000.

Tullius Hostilius, vainqueur et destructeur d'Albe-la-Longue, força les vaincus à venir demeurer sur le Cœlio, dont la superficie équivalait, à peu près, à celle qu'enfermait la seconde enceinte. La ville couvrit donc 120 hectares et offrit un asile à 60,000 âmes; ce que confirme, au reste, Tite-

Live, en disant : *Duplicatur civium numerus*. Ancus Martius, ayant suivi la méthode de ses prédécesseurs et contraint les nations soumises à venir cohabiter avec les Romains, établit sur l'Aventin les habitants de plusieurs petites cités du Latium. Rome comptait alors 90,000 individus, qui, se trouvant trop à l'étroit, commencèrent à passer sur l'autre rive du Tibre, et pourvurent à leur sûreté par un nouveau mur, auquel Ancus ajouta la citadelle placée au sommet du Janicule. Ainsi, la ville se trouva fortifiée du côté de l'Etrurie, et ses deux ports se mirent en communication, au moyen d'un pont en bois appelé Sublicius (1).

Servius Tullius, comme s'il eût deviné la puissance et la suprématie futures de son empire, entreprit une nouvelle et cinquième enceinte de 12,500 mètres de circonférence, de 638 hectares de surface, et beaucoup trop grande pour les besoins de la population existante, puisqu'elle aurait pu protéger 350,900 habitants. Formée, disent les historiens, dans son entier contour par un mur de pierres volcaniques, taillées en blocs carrés et posées sans ciment, elle fut encore, au nord-est, partie la plus exposée aux attaques, renforcée d'un

(1) Sa construction et son entretien furent confiés aux prêtres; c'est de là que vint le nom de leur chef; on l'appela *pontifex*, faiseur de ponts.

rempart terrassé que précédait un fossé profond. Le reste du mont Quirinale, le Viminale et l'Esquilino se trouvèrent ainsi enclos par cette ceinture de tours et de murailles, et c'est de là que Rome prit le nom d'*Urbs septicollis*, ville aux sept collines. Autant que possible, Servius fit suivre à ces murs les crêtes des hauteurs.

Sous le gouvernement de ses rois, et en moins de deux siècles, le contour de la cité s'était tellement agrandi que, jusqu'aux temps de Sylla, de Claude, de Néron, et même de Trajan et de Septime-Sévère, il ne fut pas nécessaire de lui donner une nouvelle extension : ces empereurs se contentèrent de quelques changements au *pomœrium* (1), mais sans toucher à l'enceinte. Pendant plus de six siècles, elle suffit donc à l'accroissement des habitants, produit par le luxe et l'affluence des étrangers arrivant de toutes les provinces de l'empire; elle suffisait encore aux monuments publics, si vastes et si multipliés. Cependant, sur la fin de la république, il fallut, pour les habitations des particu-

(1) Le pomœrium était un espace attenant aux murs, en dedans et au dehors, une espèce de vaste chemin de ronde, sur lequel on ne pouvait ni bâtir, ni cultiver; la religion l'avait consacré, sans doute pour qu'on respectât davantage un terrain nécessaire à la défense des places, et qui empêchait l'ennemi d'approcher de trop près. Nos zônes de servitudes militaires répondent au pomœrium; mais elles sont plus étendues, à cause de la portée du canon.

liers, gagner en hauteur ce qu'on ne pouvait acquérir en étendue, et, comme on l'a déjà dit, construire des maisons à plusieurs étages; Auguste fixa leur élévation à 20 mètres 74 centimètres, et Trajan la réduisit à un peu moins de dix-huit.

Des faubourgs, nécessités par l'exubérance de la population, et aussi par le désir de se soustraire aux impôts qui pesaient sur la ville, s'étaient formés en dehors de l'enceinte; l'empereur Aurélien, soit pour augmenter les recettes du trésor, soit pour garantir les sub-urbains des Barbares, se montrant déjà aux confins de l'Italie, enferma la plus grande partie de ces faubourgs dans une sixième ligne de fortifications dont le développement égalait 18,800 mètres; à la Rome centrale, il incorpora le mont Pincius, la totalité du Viminale, de l'Esquilino, du Cœlio, le Champ-de-Mars et presque entièrement la vallée d'Acqua-Crabra; 1,396 hectares devinrent alors la totale superficie de la ville, et 767,800 habitants sa population possible, en supposant même que ses extrémités fussent aussi habitées que le centre, ce qui n'existe dans aucune capitale connue, où les jardins et les cultures potagères occupent toujours une grande place. Sans doute il se forma encore des faubourgs; toutefois, ils ne durent pas avoir une importante extension, à cause de la facilité de s'établir entre l'ancienne et la nouvelle enceinte, et, de plus, on

sentait que les hordes du Nord approchaient. En supposant ces constructions répandues *extrà-muros* peuplées de 100,000 âmes, il est probable qu'on dépasse le véritable chiffre. Rome devait donc avoir, en tout, 867,000 habitants. M. de Tournon n'en porte le nombre qu'à 500,000 ; mais son estimation est trop faible, comme on va le voir. Paris aujourd'hui contient plus de domiciliés et d'étrangers, mais sa surface est beaucoup plus étendue.

Après les raisons déduites de la contenance du terrain, il en est une autre plus certaine peut-être et toujours admise par les économistes et les administrations : c'est celle tirée, pour les races européennes, de la consommation des céréales ; or, Spartien (1) nous a laissé à ce sujet un précieux document ; il assure que cette consommation s'élevait, par jour, à 75,000 *modii*, ou 492,490 kilogrammes, dont peut-être il faudrait retrancher ce qui était destiné aux villages les plus rapprochés de la capitale ; mais en admettant le dire de Spar-

(1) Ælius Spartianus, assez médiocre auteur, mais passant pour véridique, avait composé les vies des empereurs romains, depuis César jusqu'à Dioclétien. Il ne nous en reste que six, savoir : celles d'Adrien, d'Ælius Verus, de Didius Julianus, de Septime-Sévère, de Caracalla et de Geta. C'est dans l'histoire de ces souverains, au temps de la plus grande population de Rome, qu'il parle de la quantité de blé nécessaire à sa consommation de chaque jour.

tien et que la nourriture de chaque Romain exigeait, en moyenne, comme en France, une livre et quart de pain, équivalant à une livre et un cinquième de blé, nous retrouvons 818,750 bouches à nourrir, nombre un peu au-dessous de celui de 867,800, résultant du calcul des surfaces; et ce n'est pas trop que d'assigner cette quantité de pain à chaque individu; car la misère fut extrême, sous l'empire, parmi le bas-peuple, et il ne vivait guère que de légumes et des produits du lait et de la farine; le fameux *panis et circenses* était une triste vérité, un rigoureux devoir imposé au gouvernement, un cri tout à la fois de détresse et d'amour désordonné du plaisir. Tout semble donc prouver que Rome n'a jamais possédé les millions d'habitants dont on a voulu la gratifier; et ainsi tombent, devant les faits et les chiffres, les exagérations des anciens auteurs et des modernes écrivains.

Quant aux époques qui suivirent la chute de l'empire d'Occident, et au moyen-âge, rien n'indique exactement quelle partie intérieure de l'enceinte la ville occupait alors; on sait seulement qu'au sixième siècle, les généraux de Justinien, Narsès et Bélisaire, venant la délivrer du joug des Ostrogoths, la trouvèrent à moitié déserte. Un seul recensement connu, et de 1198, sous Innocent III, montre une effrayante dépopulation. Selon les chroniqueurs, la métropole du monde chrétien

était réduite alors à 35,000 individus en proie aux plus cruelles privations ; on prétend même qu'au quatorzième siècle, pendant la translation du siége pontifical en France, elle descendit à 17,000. Sous Léon X, en 1526, on la vit remontée à 60,000, et s'accroître sans cesse jusqu'à Pie VI, moment où elle atteignit son apogée, et fut de 165,000; maintenant, elle n'est que de 150,000 environ, et encore aujourd'hui, la quantité de blé employée à la nourriture des Romains confirme les calculs que l'on vient de présenter au lecteur, sur la population de Rome impériale aux temps de ses plus vives splendeurs.

En terminant ce qui concerne les diverses enceintes et le nombre de leurs habitants, on peut se faire plusieurs questions, dont quelques-unes sont encore un sujet de controverse. Quels furent les réels commencements de la grande cité destinée à régir le monde par ses armes et surtout par ses lois, qui, après deux mille ans, sont toujours la base de nos législations, leur *ratio scripta?* Romulus fut-il son véritable fondateur ? A-t-il existé ou n'est-il qu'un personnage fabuleux ou mythique, comme semble l'indiquer son nom, signifiant la force, et sur lequel on a rassemblé les actions de différents personnages, ainsi qu'on l'a fait pour l'Hercule grec et le Gaulois? Rome préexistait-elle dans les débris d'une ancienne ville, et y trouva-

t-on les matériaux des premières murailles qu'une seconde colonie éleva sur le mont Palatin? Quelle fut la date de cette réédification? Questions qui ouvrent un vaste champ aux conjectures, surtout si l'on adopte l'opinion de Niebuhr, qui ne veut reconnaître de certitude aux annales du peuple romain que postérieurement à l'expulsion de Tarquin-le-Superbe, et se fonde sur l'absence de tous documents écrits avant cette époque; absence avouée par les auteurs latins, et qui fit naître d'étonnantes discordances, quoique ce point historique, si intéressant pour eux, eût excité de profondes recherches; en effet, tantôt ils attribuent la fondation aux Pélasges ou à l'Arcadien Evandre, avant le siége de Troie, et la reculent ainsi de cinq cent cinquante années, vers un temps où probablement l'écriture était ignorée, puisque, trois siècles plus tard, il est douteux qu'elle fût usuelle en Grèce, et qu'Homère ou les rapsodes, auxquels on a donné ce nom, s'en soient servis. Tantôt, ces annalistes regardent Enée et ses Troyens fugitifs comme les vrais fondateurs; tantôt, c'est à Romulus, à une colonie venue d'Albe-la-Longue, qu'ils accordent l'honneur du premier établissement. Malgré mon insuffisance en pareille matière, j'avoue que je penche pour l'opinion admettant la préexistence d'une ville opulente détruite ou par le fléau de la guerre ou par quelque cause naturelle, et dont les indigènes se dispersè-

rent ou restèrent peu nombreux après cette grande catastrophe. L'inspection des lieux présentant une forte position militaire, un demi-cercle de collines rattachant leurs extrémités à la rive gauche du Tibre, les avantages que procure le seul fleuve navigable du Latium, surtout les gigantesques travaux attribués aux rois, et entre autres ces aqueducs souterrains qui firent l'admiration de Denys d'Halicarnasse, et paraissent dépasser, par la dépense qu'ils durent exiger, les ressources pécuniaires d'un état naissant, me confirment dans cette croyance. Plus tard, la description de la Cloaca Maxima montrera quelle était la grandeur de ces ouvrages que nos plus riches cités modernes auraient de la peine à entreprendre et encore plus à terminer. Dans cette hypothèse, Romulus, s'il n'est point un être fictif, n'aurait été qu'un des premiers restaurateurs de la ville, lorsqu'il entoura de fortifications le mont Palatin pour protéger son entreprise. Comment expliquer autrement sa prospérité si rapide, cet empressement des peuplades voisines à se joindre à lui, et devenues, en peu d'années, assez puissantes pour opposer des forces égales aux 25,000 combattants que Tatius commande; combattants vainqueurs dans une première affaire, obligeant le chef des Romains à la retraite, prêts à le vaincre une seconde fois, et finissant par se confondre avec la nation naissante? Il faut le répé-

ter, tout s'explique naturellement, et tant de contradictions, tant d'anomalies apparentes s'évanouissent, si l'on admet une cité plus anciennement fondée. C'est donc pour me conformer à la croyance commune, et non par conviction, que j'ai attribué aux rois plusieurs travaux dont peut-être ils ne furent jamais les auteurs.

Sur la rive gauche du Tibre, Rome moderne est contenue dans la vieille enceinte d'Aurélien, qui n'a subi de légères modifications que par le déplacement de quelques portes et par les tours, portant le caractère architectonique du moyen-âge qu'on y ajouta lorsque les papes craignirent les attaques des barons, ou des Normands napolitains. Partout ailleurs, excepté aux endroits qui nécessitèrent des réparations, on aperçoit encore l'antique ouvrage, et le système de défense fut respecté; il est à tours carrées, très-peu saillantes sur les courtines (1) et réciproquement placées à la portée d'une flèche. En quelques endroits, et notamment près de Santo-Giovanni in Laterano et de Santa-Croce di Jerusalemme, des galeries soutenues par des arcades, du côté de la ville, donnent à ces murailles un aspect élégant et pittoresque; capables de résistance, avant l'invention de l'artillerie, elles ne seraient aujourd'hui d'aucun secours contre des assaillants et ne

(1) On appelle courtine le mur, en ligne droite, compris entre deux tours ou les flancs des bastions.

servent plus qu'à favoriser les perceptions de la douane et de l'octroi ; mais, telles qu'elles sont, jadis elles furent le théâtre de nobles exploits. C'est de là que Bélisaire repoussa les attaques des Ostrogoths, et que l'héroïque vieillard lança le trait qui donna la mort au chef des barbares et décida leur retraite ; cet événement a inspiré une des pages les plus animées de l'*Histoire de la Décadence de l'Empire romain*, par Gibbon ; l'auteur, ordinairement sévère raisonneur, est devenu poète en retraçant les hauts faits du grand général, si mal récompensé par l'ingrat Justinien (1).

Sur la rive droite, l'ancienne enceinte a disparu. La nouvelle s'est agrandie en enveloppant tout le mont Vaticano du côté de l'ouest et du sud-ouest, et vient aujourd'hui s'attacher au château Saint-Ange, dont l'énorme tour s'élève au milieu d'un pentagone bastionné. Cette enceinte confiée, en grande partie, au seizième siècle, au talent de l'architecte San-Gallo, montre bien que l'art était encore dans son enfance ; en effet elle est fort irrégu-

(1) L'ingratitude de cet empereur byzantin n'alla point, cependant, jusqu'à réduire Bélisaire à la mendicité. Le judicieux Gibbon a très-bien éclairci ce point historique, dont l'imagination des Grecs du Bas-Empire a fait un véritable roman. Bélisaire même recouvra, plus tard, ses honneurs, et, comme général en chef, remporta une célèbre victoire sur les Abares, qui venaient assiéger Constantinople.

lière. Des courtines et dix-huit bastions la composent. De ces courtines les unes sont trop longues et les autres trop courtes. Une entre autres, celle qui va joindre le château, est d'une telle étendue qu'il a fallu y pratiquer un ressaut pour former une espèce de flanc qui permît de prolonger les feux. Quant aux bastions, ils sont aussi défectueux et même plus ; tous, de grandeur différente, montrent à l'œil exercé des angles inégaux, des flancs tantôt perpendiculaires aux courtines, tantôt à oreillons, et leur ensemble donne aux règles un constant démenti. Aucun ouvrage avancé ne les couvre, et l'on doit considérer cette enceinte, en termes du génie, comme une simple chemise, construite pour une défense de quelques heures, et donner le temps d'obtenir une capitulation moins dure pour les habitants. Ce côté fut cependant ainsi fortifié, parce qu'il est le point d'attaque en venant de Civita-Vecchia, seul lieu où une flotte pourrait opérer un débarquement ; en assiégeant la ville d'un autre côté, il faudrait passer le Tibre, construire des ponts et se mettre en communication avec les rives de la Méditerranée. Percés de seize portes, les murs ont dans leur ensemble, et si je peux compter sur la mesure de mes pas, 19,800 mètres de développement, savoir 5,300 sur la droite du fleuve, et 14,500 sur la gauche. C'est, à 200 mètres près, cinq de nos lieues de poste ou deux myriamètres.

Avant d'arriver aux détails, à la description des chefs-d'œuvre des arts, des monuments de tous âges, des musées, de ces temples chrétiens où le culte catholique, partout si noble, si pompeux, brille d'un éclat plus vif encore, il ne nous reste, pour achever la topographie générale de la ville, qu'à nous occuper de ses divisions intérieures, de ses régions, comme les appelaient les Romains. On a déjà dit que Rome enferme aujourd'hui dans son enceinte quinze collines, dont cinq artificielles durent leur naissance aux amas de briques et de gravois que produisirent les démolitions. Plusieurs des collines naturelles n'ont plus qu'une médiocre hauteur, les vallons s'étant successivement exhaussés par l'apport et le nivellement d'une partie de ces débris; triste résultat des révolutions et d'attaques contre la propriété depuis la fin de l'empire jusqu'au retour des papes vers le milieu du quinzième siècle. On sait que le sol des villes tend toujours à s'élever par les ensablements de chaque repavage; ainsi Notre-Dame de Paris, assise originairement sur onze marches, est maintenant à fleur de terre. Que l'on juge combien les plans de la grande cité montèrent rapidement par la destruction fréquente des bâtiments publics, des palais et des habitations particulières! Aussi les monuments antiques sont-ils presque tous enterrés de plusieurs mètres et quelquefois jusqu'à la moitié de leur élévation.

Les deux parties de Rome, que le Tibre sépare, communiquent entre elles au moyen de quatre ponts, ou plutôt de trois, car deux ne sont qu'une prolongation l'un de l'autre, et mettent en communication l'île Tibérine avec les rives du fleuve(1). Le premier, *Ponte-Santo-Angelo*, qui conduit à Santo-Pietro, fut construit sous le règne d'Adrien par l'architecte Delrianus; le second, *Ponte-Sisto*, ouvrait l'accès du Janicule, et répond aujourd'hui aux quartiers les plus populeux de la ville; jadis bâti en marbre, il céda sous l'effort du temps, et, en 1473, Sixte IV le fit réédifier par Baccio Pintelli. Le troisième et le quatrième, aboutissant à l'île, sont antiques. L'un fut fondé, l'an 733 de Rome, par Fabricius *curator viarum*, et l'autre, plus moderne, sous les empereurs Valens et Gratien, en 369 de notre ère. Trois ponts, détruits depuis des siècles, laissent encore apercevoir les bases de leurs piles : ce sont le Triomphalis, le Ponte-Rotto (brisé), autrefois nommé Palatinus, édifié d'abord par Scipion-l'Africain, et que les

(1) Cette île fut, dit-on, formée d'abord des gerbes que le peuple cueillit dans les champs des Tarquins, et qu'il jeta dans le Tibre. Elles arrêtèrent ensuite le limon des eaux. Reste à savoir, avant d'admettre le fait, comment un fleuve presque toujours navigable, et sujet à des crues subites, n'entraîna pas ces gerbes. Il est plus probable qu'il existait déjà un îlot que des attérissements ont augmenté.

papes Honorius, Paul III et Grégoire XIII essayèrent en vain de rétablir solidement; il s'écroula toujours sous le choc des inondations; enfin, le Sublicius, le plus ruiné des trois, où Horatius Coclès accomplit, dit-on, ses problématiques exploits, et qui n'offre plus que des fragments surmontant à peine les basses eaux.

La moindre partie de la ville, la Transtévérine, est une espèce de labyrinthe composé de rues étroites et tortueuses, surtout vers son extrémité sud-est. Près de Santo-Pietro et du château Santo-Angelo, ce quartier, nouvellement bâti, présente une distribution plus régulière, des tracés se coupant à angles droits et séparés des anciennes constructions par une longue et large voie en ligne directe, parallèlement établie aux pentes inférieures du Gianicolo. Néanmoins, aucune division nettement indiquée ne peut guider l'étranger qui s'aventure à parcourir seul la *vecchia città Trasteverina.*

Il n'en est pas de même de la partie placée sur la rive gauche; cinq grandes rues y établissent des divisions apparentes et des lignes de reconnaissance auxquelles, même en s'égarant, on revient toujours; c'est ainsi qu'à Paris on finit par retrouver ou les quais ou les boulevards. La plus longue de ces rues, traversant les hauteurs de Rome, les monts Pincio, Quirinale et Viminale, part de l'église de la Trinité, au-dessus de la place d'Espa-

gne; change plusieurs fois de nom, il est vrai, mais n'en est pas moins une seule voie sans flexion de 3,200 mètres, aboutissant aux murs d'enceinte. Si l'on admet qu'une autre, qui se détourne légèrement pour passer devant le palais Medici, où réside notre Ecole des arts, et le jardin public de Monte-Pincio, peut être considérée comme une prolongation, aux 3,200 mètres il faut encore en ajouter 400. A égale distance des points extrêmes s'élève la magnifique basilique de *Santa-Maria-Maggiore*, la plus belle de Rome, à mon sens, et peut-être du monde. C'est de là que, sous un angle aigu, se détache une succursale, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui va rejoindre *Santo-Giovanni in Laterano*, et parcourt un espace de 1,000 mètres; elle traverse, sur l'Esquilino, des lieux inhabités.

Au bas de Monte-Pincio, à l'entrée du côté de Ponte-Molle et à l'extrémité de la route de Toscane, ancienne voie Flaminienne, se courbe, en ovale, une vaste et belle place nommée *del Popolo*, du Peuplier, et nouvellement décorée de riches constructions, de fontaines, de statues, et d'un obélisque. De ce point commun partent trois grandes rues, s'ouvrant en éventail; la plus longue, celle du milieu, appelée *del Corso*, traverse à peu près toute la cité inférieure, sur une étendue de 1,500 mètres, et venant expirer au pied du Monte-Capitolino, n'est séparée de l'antique Forum que par le

court diamètre de la colline; c'est la plus riche en somptueux édifices : vingt constructions princières y ont assis leurs masses imposantes ou s'étendent sur les places qu'elle traverse et témoignent de la fortune, de la puissance de l'ancien baronnage romain; ce sont les palais Capranica, Niccolini, Ruspoli, Gavotti, Fiano, Teodoli, Veresposi, Chigi, de la Poste, Brancadore, Piombino, Buonacorsi, Sciarra, Simonetti, della Pace, Doria Pamphili, de France, d'Aste, Torlonia, et de Venise. C'est dans le palais Simonetti que résidèrent long-temps nos ambassadeurs, et que le cardinal de Bernis, *secondo papa di Roma,* représenta son souverain avec tant de magnificence, de sagesse et d'habileté, faisant ainsi oublier quelques légèretés de jeunesse et les productions d'une muse trop mondaine. Le palais d'Este, devenu, en 1815, l'asile de Mme Lætitia, mère de Napoléon, appartient maintenant à son petit-fils, prince de Musignano. Le Corso présente souvent un spectacle animé par la quantité de brillants équipages qui le sillonnent, et c'est là aussi qu'à de certaines époques s'accomplissent des courses de chevaux en liberté ; exempts d'aiguillon et du fardeau d'un cavalier, ces fiers habitants des prairies, souples, agiles, pleins d'ardeur, presque sauvages, n'obéissent qu'à l'émulation, cherchent tous à se dépasser et parcourent la lice avec une extrême rapidité. Excitant les rivaux du geste et de la voix,

le peuple romain apporte un vif intérêt à ces pacifiques combats, et les jours de courses sont pour lui des jours de fête.

A gauche et à droite du Corso, les deux autres rues s'en écartent en divergeant, de manière à former un triangle presque équilatéral. Leur étendue est à peu près égale, la première ayant 980 mètres et la seconde 1,030. Celle de gauche, *strada del Babuino* (rue du Singe), longe le bas de Monte-Pincio, traverse la place d'Espagne, et, prenant le nom *des Due-Macelli* (1), n'est empêchée d'arriver au Quirinale et au palais pontifical d'été que par un massif de maisons. La voie de droite, *strada di Ripetta* et ensuite *della Scrofa* (de la Truie), touche au Tibre par son point milieu et forme un port en s'épanouissant. Au delà de Ripetta, la vieille cité n'est plus qu'un réseau de rues étroites, courtes et contournées. Mais les trois dont il vient d'être fait mention sont unies entre elles par des traverses perpendiculaires qui rendent faciles et régulières les communications.

Les aqueducs souterrains excitèrent, de tous temps, la sollicitude des divers gouvernements romains; commencés, à ce qu'il paraît, sous les Tarquins, étendus et perfectionnés sous la république

(1) Des deux massacres ou des deux boucheries, car *macello* signifie l'un et l'autre.

et les empereurs, ils n'ont point été négligés par les papes, qui s'appliquèrent à conserver les anciens, et même en construisirent de nouveaux, et il faut reconnaître l'utilité et la judicieuse distribution des travaux, car Rome est exempte de ces hideuses boues qui déshonorent des villes plus riches et plus considérables. On divise les égoûts en deux classes; la première se compose de ceux dont la hauteur et la largeur permettent aux ouvriers, chargés de les nettoyer, d'agir et de circuler aisément; les autres, appelés secondaires, offrent moins de facilité pour le curage et ne sont que des embranchements. Pour donner une idée de leur construction, surtout des antiques, il suffira de décrire la principale artère, la *cloaca maxima*, qui destinée, il est vrai, à recevoir toutes les eaux affluentes, soit pluviales, soit d'infiltration, fut édifiée sur une plus grande échelle. Servant encore à leur écoulement, il est toujours un objet d'admiration, et par ses proportions, et par sa solidité; bâtie en grandes pierres de tuf, régulièrement taillées, sa voûte est formée d'un triple rang de voussoirs, placés de manière à ce que les jonctions de leurs faces latérales répondent au milieu des blocs inférieurs et constituent une parfaite liaison. Des banquettes règnent, en beaucoup d'endroits, le long des murs, et le canal de décharge se trouve au centre. Ce magnifique ouvrage, partant du Forum et se rendant au fleuve,

s'étendait sur une ligne de 830 mètres; mais aujourd'hui son développement est raccourci, et l'embouchure apparaît entre le mont Palatin et le temple de Vesta. La largeur de la voûte et son élévation, sous clé, sont toutes deux de quatre mètres; ainsi l'assertion des historiens, quand ils ont dit qu'une voiture chargée de fourrage aurait pu y passer, est exacte; mais il faut se rappeler que les chars antiques étaient moins grands et plus bas sur roues que les nôtres.

Les successifs accroissements de la ville nécessitèrent l'extension de ces travaux, et on eut le soin d'exhausser le sol pour leur donner de la pente et régler ainsi celle des nouveaux cloaques. Car, les rives du Tibre étant très-basses et privées de quais, il fallait que les planchers des égoûts pussent être au-dessus des hautes eaux. En 572 de la fondation, les censeurs Marcus Caton et Valerius Flaccus les firent tous nettoyer et les prolongèrent encore sous plusieurs quartiers. Denys d'Halicarnasse affirme que la dépense fut de 1,000 talents, environ 5,000,000 de francs, somme prodigieuse relativement à la rareté du numéraire, à cette époque, et au nombre des habitants, puisque ce dut être une entreprise municipale. En calculant que l'enceinte d'alors pouvait renfermer 300,000 âmes, comme on vient de le voir, la répartition des frais aurait pu être de 16 francs 50 centimes par tête. Agrippa,

pendant son édilité, construisit de nouveaux déversoirs, et tellement vastes et nombreux que Pline les compare à une ville souterraine. Les souverains pontifes qui s'occupèrent le plus de les restaurer, de les étendre et même d'en établir sur la rive droite, furent Grégoire IX, au treizième siècle; Pie V, Sixte-Quint, au seizième, et au dix-septième, Paul V, Grégoire XV, et Urbain VIII. Leur sollicitude pour la salubrité publique, en des temps où presque partout elle était complètement négligée, doit être célébrée par la postérité reconnaissante. Pie VII, monté au trône pontifical en 1800, ordonna la levée d'un plan général des aqueducs antiques et modernes; on la continue chaque fois qu'on est obligé d'y pénétrer pour des réparations ou pour le curage. Lorsque ce travail sera terminé, il présentera une curieuse topographie de canaux et de conduits inconnus maintenant, même à la population romaine. On prétend que leur développement dépasse deux myriamètres.

Chose étonnante, Rome, traversée par le Tibre, n'avait point de quais, et sur tous les bords du fleuve d'ignobles maisons trempaient leurs bases dans son onde ou chargeaient de leur poids une grève fétide et fiévreuse. Enfin, un quai est commencé depuis 1840, et le terre-plein, déjà planté d'arbres, procurera bientôt une promenade et de l'ombrage aux habitants de Ripetta.

148 places, 506 rues forment l'ensemble actuel de la cité, et une aire de 1,582,755 mètres carrés; leur développement est de 154,989, soit 38 lieues de poste et 3/4. Les deux plus grands diamètres, allant de mur en mur d'enceinte et se coupant presque à angle droit, sont l'un de 6,100 mètres et l'autre de 4,850; aussi, entre la partie habitée et les murailles, de vastes cultures sont-elles établies comme jardins potagers ou vignobles. Les pampres, les grenadiers, les figuiers couvrent les pentes et les sommets des monts Pincio, Viminale, Esquilino, Cœlio, Palatino, sur la rive gauche, et sur la droite de Gianicolo et Vaticano, des maisons de campagne, les casins Spada, Ludovisi, Laute, Sciarra, Massimi, et de nombreux monuments antiques, tels que le Colisée, les Thermes de Titus, des Antonins, de Dioclétien, les nymphées de Néron, le grand Cirque, le camp des Prétoriens et les immenses débris du palais des Césars surgissent au milieu de masses de verdure. Seize portes ouvrent un libre accès sur la campagne, et plusieurs répondent à d'anciennes voies romaines. La matière, servant au pavage des rues, est une lave basaltique, improprement appelée *selce* (caillou), car on peut la débiter en longues dalles; taillée en parallélipipèdes de 9 décimètres et demi de largeur, de 18 de hauteur et profondément enfoncée dans un lit de gravier, elle résiste au choc des

voitures mieux que les pavés cubiques de Paris. On commence à établir des trottoirs, et le Corso en est maintenant pourvu dans toute sa longueur. Jadis, Rome était privée de réverbères; quelques fanaux, suspendus devant des images sacrées, qu'entretenaient des particuliers dévôts à leurs patrons, jetaient seulement de loin en loin une pâle lueur; encore déplaisaient-ils au peuple, car c'était dans les rues, au milieu de la nuit, que se donnaient souvent les rendez-vous amoureux. Si, pour se reconnaître au sein de cet obscur dédale, on se faisait accompagner par un serviteur, portant un fallot, on recevait cette injonction, *volti il lume,* tourne la lanterne, et il fallait obéir sous peine de courir quelques dangers; parfois la *coltellata* (1) ne se faisait pas attendre. Sous l'administration française, plus forte et entourée du prestige de la victoire, l'éclairage fut régulièrement organisé; non-seulement le gouvernement papal l'a maintenu, mais perfectionné, et l'on peut assurer que Rome est mieux éclairé que la capitale de notre France, là où elle n'a pas encore adopté la lumière provenant du gaz.

Nous voici arrivés au terme de détails topographiques, arides peut-être, et cependant nécessaires pour donner une idée générale du sol et de la dis-

(1) Coltellata, Coup de couteau.

tribution intérieure de la ville, en faire saisir rapidement l'ensemble, et bien établir quels furent ses divers agrandissements et quelle fut sa décroissance. Nous n'avons donc plus qu'à nous occuper de la description de ses monuments; mais l'intention de l'auteur de cet ouvrage n'est pas de composer un livre pareil aux guides des voyageurs, et le lecteur ne s'attend pas sans doute à ce qu'on fasse passer sous ses yeux 397 églises ou oratoires, 150 fontaines, 330 palais, 11 théâtres modernes, et 35 villas contenus dans la superficie enclose de l'éternelle cité. On ne suivra point non plus l'ordre descriptif indiqué par les itinéraires romains; ces explorations par journées, par quartiers, ont le défaut de placer à une grande distance des constructions analogues, qui souvent demandent à être rapprochées pour qu'on puisse établir des comparaisons, pour démontrer la marche que les arts et l'architecture ont suivie de siècle en siècle; ainsi il sera utile de grouper dans un seul chapitre les basiliques successivement fondées ou réparées depuis les derniers jours de l'empire d'Occident. Il doit en être de même des antiquités. En réunissant à celles si nombreuses du Forum, le Panthéon, le temple de Vesta, ceux de la Fortune virile, de Marc-Aurèle, le théâtre de Marcellus, les Thermes, les arcs-de-triomphe, une partie de la vieille Rome apparaîtra, pour ainsi dire, ressuscitée, et l'on

pourra juger des immenses travaux, des prodigieuses ressources de ces maîtres du monde, qui firent monter dans les airs tant de carrières de granit, de marbre et de porphyre.



ASPECT DE ROME.

JARDIN PINCIO. — VILLA MEDICI. — TRINITÉ DES MONTS. — COUVENT DES CAPUCINS. — PLACE ET PALAIS BARBERINI. — VILLA LUDOVISI. — JARDIN ET CIRQUE DE SALLUSTE. — CHAMP SCÉLÉRAT. — TEMPLE DE VÉNUS. — CAMP PRÉTORIEN. — FONTAINE DE TERMINI. — SANTA-MARIA DEGLI ANGELI.

Lorsqu'on entre pour la première fois dans la ville pontificale, son aspect ne répond pas d'abord à l'idée qu'on s'en était faite. Les yeux cherchent en vain ses plus nobles constructions, trop souvent cachées au milieu de rues étroites, et, sinon désertes, du moins bien peu animées. Souvent aussi on s'indigne, excepté au Corso et aux places attenantes, de ce continuel mélange de palais et de mâsures, qui est le caractère distinctif des cités mé-

ridionales d'Italie. Les boutiques, les magasins, sont, en général, obscurs, de chétive apparence ; rien n'annonce la richesse d'une capitale succédant à celle des Césars, et, il faut bien l'avouer, Rome a un air provincial. Les regards avides de contempler les monuments antiques s'étonnent de n'en découvrir aucun. Presque tous, situés à l'extrémité orientale, à peu près inhabitée, échappent d'abord à la vue. On dirait que l'architecture moderne craignit la comparaison et s'éloigna prudemment de ces chefs-d'œuvre ; mais si l'on monte au jardin public du Pincio, si l'on s'approche de ces terrasses suspendues au-dessus de la belle place *del Popolo* (1), alors le spectacle change et devient surprenant ; partout se développent devant vous ces puissants édifices que vingt siècles ont accumulés sur un sol accidenté ; les collines, la plaine, les vallées en sont chargées. Partout vous voyez surgir les dômes, s'étendre les palais, les vastes monastères, les immenses basiliques, s'élancer ces aiguilles de granit arrachées aux temples égyptiens ; sur votre droite, apparaître la verdoyante villa Borghèse ; dans le lointain, à votre gauche, le Ca-

(1) On la nomme bien à tort place du Peuple, ainsi que nous l'avons déjà dit ; on croit donc devoir rappeler ici que son vrai nom est place du Peuplier, et provient d'un bois de cette espèce d'arbre qui existait jadis sur son emplacement. En italien, *popolo* signifie également peuple et peuplier.

pitole, le Colisée, géant de pierre, où coula le sang des gladiateurs et des martyrs, et en face, au bout de l'horizon, l'énorme tour du château Saint-Ange, le Vaticano, et la coupole dépassant en hauteur Monte-Mario lui-même, et que l'audace de Buonarroti pouvait seule concevoir. A toute heure, magnifique panorama, et plus admirable encore au coucher du soleil. Sous ce ciel ardent, sous ce ciel prêtant aux objets qu'il colore des teintes si puissantes, rien n'est beau comme la silhouette de Rome se détachant sur un rideau de pourpre et d'or. Santo-Pietro (Saint-Pierre) semble grandir au sein de vapeurs embrasées, au milieu d'un océan de feu, et combien de fois l'auteur de cet ouvrage n'est-il pas resté immobile d'extase en contemplant ce sublime tableau.

Puisque nous sommes sur le sommet de Monte-Pincio, commençons par son jardin la tâche descriptive que nous nous sommes imposée. Suivant ensuite, du côté de l'est, la grande voie tracée sur les monts Viminale et Quirinale, nous explorerons les monuments qui la bordent ou l'avoisinent; de là, descendant à la place Monte-Cavallo et aux pentes du Quirinale, nous visiterons le palais pontifical, ceux de la Chancellerie, Rospigliosi, Aldobrandini, et retournant à l'ouest, par le bas de la ville, nous arriverons à une de ses extrémités, à la place *del Popolo*, en nous occupant des construc-

tions remarquables que nous trouverons en chemin.

Avant l'occupation française, Rome n'avait point de promenade publique; aucun ombrage ne garantissait sa population, les jours de fête, des ardeurs du soleil italien; lui en procurer, fut une des premières pensées de la nouvelle administration; elle choisit la magnifique position du Pincio, où Néron reçut la sépulture, où Domitien eut sa villa, où Bélisaire assit son camp; elle était couverte de vignes et de cultures potagères lorsque le préfet, M. de Tournon, commença cette utile entreprise. On ne pouvait choisir un emplacement plus convenable et offrant, sur toute sa circonférence, de plus beaux points de vue. En effet, il dominait la ville, la vallée du Tibre, et, dans le lointain, laissait distinctement apercevoir les chaînes de montagnes du Latium, de la Sabine et de l'Etrurie. On se mit à l'œuvre. Un jardin fut planté, et mis en communication avec la place *del Popolo* par deux rampes en lacets, que soutiennent plusieurs terrasses transversales, formant ainsi un immense gradin chargé d'arbres, la plupart exotiques. Dans l'épaisseur des murs de la première, trois niches contiennent les deux génies des Arts et de la Paix, et une belle statue antique d'Hygie (1), dont la conservation est parfaite. De chaque côté, s'élève une colonne en

(1) Hygie, déesse de la santé.

granit décorée de rostres en bronze (1), et surmontées de trophées. Quatre autres statues, imitant les captifs posés sur les attiques des arcs-de-triomphe, dominent la balustrade. La seconde terrasse porte un grand bas-relief représentant la Victoire entourée de peuples vaincus; enfin, au milieu de la troisième, est un avant-corps, en forme de portique, et qui contient ou contiendra aussi des statues, car en 1841 elles n'étaient pas encore en place. La quatrième, plus longue de beaucoup, supporte le jardin; celui-ci, planté en allées et en quinconces, est embelli de massifs de fleurs. Près des bords du dernier mur de soutènement, on voit un temple d'architecture assez bizarre, et, au milieu des plantations, l'obélisque d'Aurélien, ainsi nommé parce que cet empereur le fit apporter d'Egypte. Haut seulement de 9 mètres 6 centimètres, sans compter son piédestal, c'est un des plus petits existant à Rome. Ses hiéroglyphes annoncent qu'il fut érigé en l'honneur d'Antinoüs, du trop cher ami d'Adrien, par ce prince et sa femme Sabine. Le lecteur s'étonnera sans doute qu'une épouse, une impératrice, se soit associée à un sem-

(1) *Rostrum*, dans son sens naturel, signifie un bec; mais le *rostrum* naval, dont l'imitation orne ces colonnes, était une machine en bronze, fixée à l'avant des vaisseaux antiques, et figurant elle-même une proue armée d'une pointe. Elle servait à entr'ouvrir le flanc d'un bâtiment, et à le couler bas.

blable hommage rendu à un pareil favori. Un Français, Valadier, fut l'auteur du jardin, de ses rampes et de la place *del Popolo;* aussi remarque-t-on dans toutes ces constructions une concordance manquant toujours aux monuments qui subirent les caprices de plusieurs architectes. C'est au Pincio que se donnent les fêtes publiques. Au mois d'octobre 1841, il resplendissait d'illuminations, et des gerbes brillantes d'un feu d'artifice tiré pour célébrer le retour de Grégoire XVI, après une longue tournée faite dans ses Etats. Du haut de chaque terrasse tombaient, jusqu'au bas de la colline, des nappes d'étincelles et de flammes; c'était un surprenant et magnifique incendie. Les embellissements de ce jardin et d'autres, dont il sera question, furent exécutés par la population romaine; ils occupèrent, de 1811 à 1814, environ 2,000 ouvriers, répandirent plusieurs millions dans la ville, et donnèrent le goût du travail et d'un gain légitime à des hommes vivant jusque-là d'aumônes ou de rapines.

En 1540, à côté du Pincio, et dans la plus belle position, fut construite une villa par le cardinal Ricci, sur les dessins d'Annibal Lippi; plus tard, elle devint la propriété des grands-ducs de Toscane, et prit le nom de Medici. Au commencement de ce siècle, la France en fit l'acquisition au moyen d'échanges, et y plaça, sous le titre d'académie,

l'école qu'elle entretient à Rome depuis Louis XIV, en faveur de ses artistes qui ont remporté les grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale. Sous la conduite d'un directeur qui doit être membre de l'Institut (1), ils y restent cinq ans, sont logés, nourris aux frais de l'Etat, et reçoivent, de plus, un traitement pour subvenir à leurs dépenses particulières et au salaire des modèles que nécessitent leurs travaux ; car ils ne se bornent pas à copier les chefs-d'œuvre des grands maîtres ; il faut que, tous les ans, un ouvrage de leur composition arrive à Paris et donne la mesure de leurs progrès. Profitent-ils suffisamment de ce séjour de cinq années au milieu des statues antiques, des pages immortelles tracées sur la toile et sur les voûtes des temples par Rafaele, les Carracci et Domenichino? D'où provient cette espèce de langueur qui s'empare souvent de ces jeunes peintres, de ces statuaires, espoir de notre patrie? C'est une question que nous ne chercherons pas à résoudre. Cependant, nulle habitation ne devrait les inspirer mieux que la villa Medici. Tout y rappelle le beau temps des arts et le caractère de force et d'élégance à la fois qu'ils surent imprimer à leurs productions au grand siècle de Léon X ; elle jouit de la même vue, de l'admirable pano-

(1) Section des beaux-arts,

rama que Pincio offre aux regards. Assise sur d'énormes substructions, sa façade, noble et sévère, est ensemble florentine et romaine ; florentine par sa masse, romaine par ses détails. Dans l'intérieur, sur le jardin qui en dépend, un portique à colonnes, à puissantes arcades, et que surhausse un perron à doubles rampes, est, dit-on, de Michel-Ange; au-dessus, les murs sont incrustés de bas-reliefs antiques, seuls restes de la fameuse collection que les Medici y avaient rassemblée, et qu'ensuite ils transportèrent à Florence. Là étaient la Vénus, l'Apolline, la famille Niobé, le Mercure en bronze et le Rémouleur; ils y revivent encore dans les plâtres moulés de toutes les statues célèbres que réunit une galerie à l'usage des pensionnaires. C'est principalement aux soins de M. Ingres que l'on doit les richesses de cette galerie et les utiles restaurations faites au palais. Rendons ici pleine justice à son amabilité, à son amour paternel pour les jeunes artistes qu'il était chargé de diriger; quant à son talent, il est inutile d'en faire l'éloge, l'Europe entière l'admire. Le directeur reste en fonction pendant six années, et, s'il meurt dans l'intervalle, c'est celui de l'académie romaine de Saint-Luc qui doit le remplacer provisoirement, en raison d'une convention passée entre Rome et la France, et remontant à 1676.

Près de la villa Medici, et à l'extrémité nord-

ouest de la longue rue, qui, traversant une partie des collines, conduit à Sainte-Marie-Majeure, et de là jusqu'au mur sud-est de l'enceinte, on voit la Trinité-des-Monts, fondée, en 1494, par notre roi Charles VIII. Détournons-nous un instant de notre itinéraire, et descendons à la place d'Espagne pour contempler l'immense escalier qui met en communication l'église avec le bas de la ville, et se compose de cent vingt-cinq marches en marbre blanc, longues de trente-cinq mètres avant qu'elles se divisent en deux rampes. Un de nos ambassadeurs, le comte Choiseul-Gouffier, eut l'honneur de cette construction, entièrement exécutée à ses frais, en 1660, par Alexandre Specchi; aussi, les fleurs de lis brillent encore sur les bornes environnant sa base, et perpétuent la mémoire d'une générosité française. D'abord, formé d'une seule montée, cet escalier-géant se sépare ensuite, au tiers de sa hauteur, en deux branches, et embrasse, dans leurs contours, de vastes paliers servant de terrasses, d'où l'œil découvre, à mesure qu'on s'élève, toutes les splendeurs de Rome. Au sommet du dernier repos, se trouve l'église, exhaussée elle-même sur un perron de trente-quatre marches, également à double rampe. Entre le grand escalier et ce perron, s'élance un obélisque de quinze mètres d'élévation, non compris le piédestal; jadis apporté des carrières d'Egypte, il fut placé sur l'épine du cirque

de Salluste, et ne portait aucune inscription. Les ouvriers romains y gravèrent des hiéroglyphes imitant ceux d'une autre aiguille, mais si maladroitement, avec tant d'inexactitude, que la fraude est facile à reconnaître. Il gisait ignoblement sur la terre, dans la villa Ludovisi, lorsqu'en 1789, le malheureux et Innocent Pie VI chargea l'architecte Antinori de le remettre en honneur et de l'ériger où il est maintenant. L'église a deux clochers sur sa façade, ce qui est rare à Rome, et son horloge marque les heures à la française (1), c'est-à-dire à partir de minuit. Du fond de la rue des Condotti, percée en face de ces monuments, on les voit admirablement pyramider, et, quoique, sous le rapport de l'architecture, ils ne soient pas exempts de reproche, leur grandiose produit un magique effet. Le vaisseau de la Trinité, simple et de médiocre étendue, contient des trésors de peinture. Nous ne citerons que les plus remarquables; saint Pierre recevant les clés, par M. Ingres; le Couronnement de la Vierge, de Federigo Zuccheri; les Prophètes Isaïe et Daniel, et la Résurrection du Lazare, de

(1) A Rome, les heures se comptent encore à l'ancienne méthode italienne, à partir du coucher du soleil; en sorte que le point de départ change chaque jour : ainsi, lorsqu'il se cache sous l'horizon à cinq heures, il est sept heures à minuit pour les Romains. Les étrangers s'accoutument difficilement à cette manière de compter.

Perino del Vaga, un des plus grands dessinateurs de l'école romaine; Jésus reconnu par sainte Madeleine, de l'élève chéri de Rafaele, Giulio Romano; la Nativité de Marie, due au pinceau de Vanni, le plus habile peut-être des peintres siennois, qui sut emprunter au Baroccio sa douceur et sa grâce, et que l'on confond quelquefois avec lui; une Assomption, de Daniele di Volterra, dans laquelle il a introduit, parmi les spectateurs du miracle, le portrait de Michel-Ange; le carton du Massacre des Innocents, et, enfin, son chef-d'œuvre, sa Descente de croix, l'un des trois tableaux regardés comme sans pareils (les deux autres sont la Transfiguration et la Communion de saint Jérôme). Rien n'est plus digne d'admiration que le Christ et les figures qui le soutiennent en le descendant de la croix; rien n'est plus beau, mais d'une beauté austère et appropriée au sujet, que le groupe des trois Femmes entourant la Vierge évanouie. Ce tableau, quoique rentoilé en 1811, se dégrade sans cesse par l'action de l'humidité, et, dans un temps peu éloigné, sa destruction sera complète; il appartient à la France, ainsi que l'église et le couvent, et il serait digne d'elle d'en commander une exacte copie à un habile artiste. Science du dessin, noblesse de forme, vérité d'attitudes et d'expression, tout est réuni dans ce magnifique ouvrage. Parmi les tombeaux que renferme

la Trinité, il faut s'arrêter devant l'humble pierre sépulcrale du Lorrain, le premier des paysagistes. Le couvent, occupé par des religieuses françaises vouées à l'instruction publique, contient aussi des objets d'art, mais d'un mérite secondaire.

Près de la Trinité, entrez dans une petite et modeste maison; c'est là que demeurait le Poussin, et qu'il peignit l'Arcadie et le Déluge; c'est là qu'accompagnant un soir, sa lampe à la main, le prélat Mancini, qui le plaignait d'être sans domestique, il répondit : « Et moi, Monseigneur, je vous plains beaucoup plus d'en avoir un si grand nombre. »

Santo-Isidoro (Saint-Isidore), fondé par des Espagnols, possède principalement des peintures datant de l'époque de la décadence, et l'on n'engage les amateurs à les visiter que pour qu'ils puissent les comparer aux œuvres des grands maîtres. Cependant, il faut rendre justice à la voûte peinte par Carlo Maratta, et au patron de l'église, tableau estimé d'Andrea Sacchi, élève de l'Albani et l'un des plus habiles coloristes de l'école romaine; à ce mérite, il joignit la grâce unie à la grandeur des formes et à une sage composition.

Près de Santo-Isidoro, sur le point culminant de Monte-Pincio, est située la délicieuse villa Ludovisi, appartenant aujourd'hui au prince de Piombino, composée de trois casins assis sur l'emplacement des anciens jardins de Salluste, et bâtis

par le célèbre Domenichino ; elle eut encore pour auteur des plantations de son parc Le Nôtre, et son premier maître fut le cardinal Ludovisi, neveu de Grégoire XV. Çà et là sont répandus des antiques de second ordre, tels qu'un Jupiter-Ammon; une Femme demi-colossale; un Silène dormant; un Satyre et un Faune groupés; Néron en habit sacerdotal (étrange prêtre sans doute); un Mercure; et, parmi les marbres modernes, le Satyre de Michel-Ange, d'une touche âpre et fière, car jamais l'impétueux et rude artiste ne prit le temps d'adoucir son travail; néanmoins, cette statue est une des plus précieuses sculptures modernes.

Dans le casino à droite est renfermée une riche collection : c'est là qu'on admire la plus belle tête de Junon qui soit connue; Esculape, Vénus, Apollon; une autre Vénus sortant du bain; Hercule, Bacchus, Mercure; Agrippine, revêtue de magnifiques draperies; le groupe d'Oreste reconnu par Electre, ouvrage du sculpteur athénien Ménélas; celui non moins remarquable d'Aria et Pætus; mais la complète nudité des personnages a fait penser à plusieurs archéologues qu'il était une œuvre grecque, et représentait Emon se donnant la mort et soutenant Antigone (1); les bustes de Claude,

(1) Ce qui fait croire que cette version est la vraie, c'est que les sculpteurs, lorsqu'ils représentaient des Romains, leur donnaient toujours des vêtements.

de César, d'Antinoüs, le célèbre Mars en repos, et enfin Pluton et Proserpine, du Bernini, qui aurait bien dû redouter de pareils voisins et ne pas s'exposer à la comparaison. Dans le second casino, on voit l'Aurore de Guercino (Guerchin), portée sur un char, précédée par les Heures et laissant derrière elle le vieux Titon, son époux, qui a l'air de s'étonner du prompt départ de la déesse. Cette fresque jouit d'une grande réputation; elle est d'une superbe couleur, pleine de verve, de mouvement; mais cependant nous croyons qu'elle est inférieure à celle de Guido Reni, que bientôt nous allons décrire. Sans doute Guercino connaissait à fond tout le matériel de la peinture; mais il n'eut point ce que possédait son rival, l'élégance et l'inspiration poétique. On pénètre difficilement dans cette charmante villa; il faut solliciter une permission d'entrée, et le prince en accorde rarement.

Les débris dont il va être question sont trop peu importants dans l'état actuel où les ont réduits le temps et les Barbares, pour attendre la description des monuments antiques; nous en parlerons donc tout de suite. Le Cirque, appelé de Salluste, ne laisse plus apercevoir que sa forme, indiquée par les traces de ses fondations; il en est de même de l'*Agger,* ou retranchement de Servius Hostilius, qui contenait le *Champ Scélérat*, champ funeste où les vestales, enterrées vivantes, expiaient si

cruellement les erreurs de l'amour. Entre les portes Nomentana et Tiburtine, mais dans l'intérieur de la ville, se trouvait le camp des prétoriens, demeure d'une soldatesque turbulente, mercenaire, ambitieuse, qui disposa si souvent des destins de l'empire, et que l'on vit une fois annoncer sans pudeur qu'elle le mettait à l'enchère (1). Ce camp, ou plutôt ces casernes, occupait une vaste surface carrée environnée de murailles dont trois côtés subsistent encore, et servirent à continuer l'enceinte d'Aurélien; elles ressemblent à un grand boulevard projeté sur la campagne, et il est probable qu'avant le règne du vainqueur de Zénobie elles étaient hors de la cité. Selon les règles de la castramétation romaine, ce quartier des soldats devait avoir quatre portes (2); mais deux seulement en laissent encore apercevoir quelques indices.

Le couvent et l'église de Santa-Maria della Concezione, chef-lieu de l'ordre des Capucins et demeure de leur général, doivent leur fondation au

(1) Il fut ouvertement marchandé par Didius Julianus, vieux sénateur possédant une immense fortune, et le prix se débattit longuement entre lui et des commissaires nommés par les prétoriens, l'an 193 de notre ère, après la mort de Pertinax, qui, en voulant réprimer la rapacité et l'insolence des soldats, succomba sous leurs coups.

(2) La Prétorienne, la Décumane, et deux dites des Princes, destinées aux soldats d'élite, aux *principes et triarii*.

cardinal Barberini, frère d'Urbain VIII, et remonte ainsi au commencement du dix-septième siècle. L'église a une seule nef, est simple et modeste, et a fourni au peintre Granet le sujet d'un célèbre tableau qu'il reproduisit plusieurs fois avec des variantes. La boiserie du chœur et la manière dont elle reçoit le jour lui donnent un aspect remarquable, et toutefois sans sortir de la simplicité que les statuts imposent aux religieux mendiants; mais toute dépourvue qu'elle est de marbres et d'ornements, cette église possède des chefs-d'œuvre et peut-être celui de Guido Reni, son Archange-Michel, dont on a déjà donné la description dans le chapitre sur l'école romaine; le Carton de la barque de saint Pierre du Giotto, peintre que la nature organisa si puissamment et qui eût marché à côté de Rafaele, s'il était né deux cents ans plus tard. Malheureusement ce Carton, traduit en mosaïque à la basilique de Saint-Pierre, après avoir reçu quelques modifications, est placé au-dessus de la porte d'entrée, en un lieu trop obscur pour un si grand artiste. A ces deux tableaux, l'un parfait, l'autre montrant où l'art voulait arriver, il faut ajouter le magnifique saint Paul de Pietro di Cortona, d'une si belle couleur et l'un des plus corrects ouvrages de ce maître, dont le talent a presque toujours quelque chose de théâtral; défaut qu'il avait contracté en peignant les plafonds,

les dômes, les vastes machines, comme disent les Italiens; la Vierge et l'Enfant-Jésus, d'Andrea Sacchi, et la naissance de Marie, que les *ciceroni* attribuent à Lanfranco, mais qui est seulement d'un de ses bons élèves. On doit aussi examiner le tombeau d'Alexandre Sobieski, fils de Jean III, roi de Pologne, et mort à Rome en 1714; sculpté par Camillo Rusconi, il n'est pas sans mérite, mais se ressent, sous le rapport du style, de l'époque de décadence où vivait le statuaire. Jadis on voyait à Santa-Maria un saint François du Domenichino, dont cet artiste pieux et désintéressé ne voulut jamais recevoir le salaire, et qui est maintenant à la basilique de Saint-Pierre. N'oublions pas non plus un portrait de Frate Elia, conservé dans la sacristie, et que l'on présume être de Giunta Pisano, ce qui lui assignerait pour date le commencement du treizième siècle (1). Aucun voyageur, parvenu du moins à notre connaissance, n'a parlé d'une triste curiosité placée au dessous de l'église. C'est le cimetière des capucins, composé de six caveaux éclairés par de larges ouvertures, donnant sur une cour et remplis des ossements, artistement arrangés, de tous les moines décédés dans le couvent depuis deux cents années. Avec leurs dents on a formé des mosaïques; les têtes sont les matériaux de grottes,

(1) On connaît des ouvrages de Giunta, datés de 1210 à 1230,

de rochers, sous lesquels se trouvent des squelettes entiers, les uns debout, les autres couchés et revêtus de l'habit de l'ordre. Cette étrange parure du dernier asile, cette coquetterie si déplacée, qui s'empare de débris humains, inspirent le plus profond dégoût. Un des longs corridors du cloître, où sont les portraits des saints et des cardinaux que l'ordre a produits, est orné de vases de fleurs : l'hortensia, le laurier-rose, les dahlias, la reine-marguerite, si belle en Italie (1), y étalent leurs teintes variées. La culture des jardins est pour les religieux une douce et innocente occupation, et l'on a remarqué que le goût de l'horticulture est plus prononcé chez eux à mesure que la règle devient plus sévère.

La place Barberina, qui reçoit son nom du palais, formant un de ses côtés, est irrégulière, en forme de trapèze, et contient une fontaine du Bernini, architecte et sculpteur, né pour produire des ouvrages classiques et qui s'évertua trop souvent à courir après le bizarre et le mauvais goût. Quatre dauphins soutiennent une coupe, sur laquelle est assis un triton levant les bras et soufflant dans sa conque, dont il sort un jet d'eau. Dauphins et triton sont tourmentés de toutes manières, et le dieu

(1) C'est un capucin qui en apporta les premières semences de la Chine, au commencement du dix-huitième siècle.

marin s'éloigne autant que possible des nobles et sages modèles que les anciens nous ont légués.

Situé sur la place et la rue des Quatre-Fontaines, le palais eut successivement trois constructeurs, Carlo Maderno, Borromini et Lorenzo Bernini; aussi est-il de divers styles. Malheureusement les deux derniers architectes, quoique plus circonspects qu'à leur ordinaire, ont altéré la noble simplicité du premier plan; somme toute cependant, c'est un des plus beaux édifices de Rome. Sa cour et sa principale façade tournée du côté de la rue y apparaissent dans toute leur splendeur. Le corps du milieu présente quatre ordres superposés; au rez-de-chaussée, un portique à colonnes doriques; au premier étage, de vastes fenêtres en arceaux, dont les espacements contiennent d'autres colonnes ioniques, engagées dans le mur et d'un beau caractère. Au second et au troisième, des pilastres corinthiens accouplés, également placés entre les intervalles des ouvertures, et une élégante corniche complètent la décoration. Deux pavillons en saillie, et moins ornés, laissent briller le centre du bâtiment et la vue s'y attacher. Sous le portique, deux escaliers conduisent aux appartements, l'un du Bernini, en limaçon, à colonnes jumelles, et semblable à celui du Vatican que Bramante érigea, est célèbre par la science stéréotomique de

son constructeur (1). L'autre, plus moderne en sa forme, est magnifique; il est orné de statues et d'un lion antique d'un excellent travail. Le grand salon, communiquant à plusieurs pièces, est décoré, à sa voûte, d'une fresque de Pietro di Cortona, représentant le triomphe de la Gloire, allégorie flatteuse et mensongère en faveur des Barberini, car ce ne fut jamais une race héroïque. Dans les salles suivantes se trouvent des tableaux de Romanelli, de Ciro Ferri, de Luti, du Calabrese et une précieuse collection de cartons où d'un coup-d'œil on saisit les différentes manières de maîtres célèbres; il faut aussi s'attacher au sacrifice de Diane du Cortona, à la Sainte-Cécile de Lanfranco, aux portraits de Titiano, brillants de magiques couleurs, à celui d'une jeune Fille, par Leonardo da Vinci, et à ceiui d'un duc d'Urbino, admirable ouvrage de Barrochio. Si vous aimez les émotions, les tristes souvenirs, contemplez celui de Béatrix Cenci, montant, si jeune et si belle sur l'échafaud, et mourant en héroïne. Guido Reni retraça de mémoire ses nobles traits (2). Là ne se borne pas la collec-

(1) Stéréotomie. Science de la coupe des solides, et particulièrement de celle des pierres.

(2) Elle tua son père, qui voulait lui faire violence. Tout Rome demanda sa grâce, mais le gouvernement fut inflexible. Dans le cours de son procès, elle soutint toujours qu'ayant voulu défendre

tion ; elle offre encore à l'examen des connaisseurs le Songe de Jacob, de Lanfranco ; une Madeleine, de Tintoretto ; Saint-Sébastien, d'Annibale Carraccio ; Saint-François et Jésus, au jardin des Oliviers, de Gherardo delle Notti, qui est le *nec plus ultrà* des effets de lumières ; une Madone, d'Andrea del Sarto, où éclatent ses admirables qualités, la grâce enchanteresse, la pudeur virginale, la couleur si fine et si vraie qu'il sut communiquer à tout ce que touchait son pinceau ; l'Hérodiade, de Rubens, dont, je demande pardon de le dire, les teintes paraissent outrées à côté de celles d'Andrea et de Gherardo ; le sévère et beau Germanicus, du Poussin, et enfin le portrait de la Fornarina, cette maîtresse de Rafaele aux yeux expressifs, au large buste, aux puissantes épaules et que sans doute il peignit avec amour ; mais comment cette forte Romaine inspira-t-elle une si longue passion au jeune et bel artiste, dont les mœurs furent si élégantes ? Ce musée possède encore des marbres et deux peintures antiques ; l'une, montrant Vénus entourée de petits Génies, que Carlo Maratta déshonora en voulant présomptueusement la restaurer, et l'autre, Rome triomphante sous Constantin ; à celle-ci, on voit combien l'art était alors en décadence.

son honneur, elle était dans son droit, et marcha à la mort en se regardant comme martyre de la vertu.

Ce palais, son étendue, les blocs énormes dont il se compose portent une continuelle accusation contre le pape Urbain VIII et ses neveux; ce sont eux qui démolirent une partie du Colisée et employèrent ses matériaux à l'édification de leur somptueuse demeure. Le distique mordant dont voici la traduction, *ce que les barbares n'ont pas fait, les Barberini l'accomplirent,* fut un trop léger châtiment pour cet acte de vandalisme. Après avoir si sévèrement blâmé ces auteurs du crime de lèse-antiquité, disons aussi à l'honneur de leurs descendants, qu'ils l'ont noblement réparé en protégeant les arts et en fondant une bibliothèque publique annexée au palais. C'est faire un digne usage de leur grande fortune.

En continuant à suivre la même rue, et prenant ensuite à gauche celle della Porta-Pia, on arrive à la fontaine de Termini, une des quatre principales de Rome, à la place du même nom et à Santa-Maria-degli-Angeli, occupant une partie du périmètre et des constructions des Thermes de Dioclétien. Versant des masses considérables de l'*Acqua-Felice,* la fontaine est une des plus belles et des plus utiles entreprises de Sixte-Quint, puisque son élévation de 47 mètres au-dessus du port de Ripetta lui permet d'abreuver tous les quartiers de la ville situés sur la rive gauche du Tibre. Divisée en trois arceaux séparés par quatre colonnes ioniques, surmontée

d'une large corniche et d'un attique surhaussé, elle dut à son architecte, Domenico Fontana, un aspect imposant, mais peu approprié à la destination du monument. En avant, une grande conque, supportant quatre lions, dont deux sont antiques et en basalte égyptien, reçoit et distribue 3,481 pouces fontainiers, égalant 66,000 mètres cubes, par vingt-quatre heures; dans l'arc du milieu, un Moïse colossal frappe le rocher d'Horeb pour en faire jaillir l'eau qui désaltérera les Hébreux; les deux autres ont des bas-reliefs. Il est fâcheux que le mérite des sculptures soit loin de répondre à celui de l'architecture : le Moïse, surtout, est plus que médiocre, et son auteur, Giovanni Batista della Porta, en mourut, dit-on, de chagrin.

Appartenant aux Chartreux, noble production du génie de Buonarroti (1), immense croix grecque sans ornements, si on la compare aux autres églises romaines, et dont la demi-nudité fait encore mieux ressortir l'étendue, Santa-Maria-degli-Angeli est, sans contredit, par son admirable caractère de grandeur et de simplicité, un des plus beaux monuments qui soient sortis de la main des

(1) Il ne fit cependant que deviner l'effet que pourraient produire les voûtes et les colonnes, encore subsistantes, des Thermes de Dioclétien, et se contenta de les réparer et de les approprier aux exigences du culte catholique.

hommes. Pour sa part, l'auteur de ce *Voyage* n'y est jamais entré sans éprouver un nouvel étonnement; il ne connaît aucun temple qui élève davantage l'âme et inspire autant de pensées religieuses. Quatre grandes voûtes, se coupant à angle droit, déterminent la croix; une sert de vestibule, mais sans mur transversal, sans séparation de l'église; des trois autres, la première, à droite, forme le chœur, et la seconde et la troisième, situées en face du maître-autel et de l'entrée, sont converties en vastes chapelles dont la capacité égale celle de beaucoup d'églises paroissiales de villes importantes. Ainsi rien n'arrête, rien ne divise les regards dans l'intérieur de ce noble édifice, où quatre voûtes, convergentes vers un centre commun, saisissent d'admiration les connaisseurs, et même les plus ignorants (1). Leur hauteur est de 32 mètres; leur longueur de 112 sur une largeur de 24; douze énormes colonnes corinthiennes et monolithes, de 16 de fût et de 5 1/2 de circonférence, soutiennent les arcs du côté de l'entrée et du chœur, et quatre, également taillées dans un seul bloc, servent, par couple, de contrefort à la troisième et à la quatrième voûtes; plusieurs sont en granit rose d'Egypte. Sur le pavé en marbre, Bianchini et

(1) Dans ses *Lettres sur l'Italie*, le président de Brosses dit que son domestique, en les voyant, resta immobile de surprise.

Maraldi tracèrent, en 1703, une méridienne de 50 mètres d'étendue et ornée des signes du zodiaque : elle sert de régulateur; car les heures se comptant à partir du coucher du soleil, les horloges romaines ne peuvent marcher d'après le temps moyen. Des tableaux sont encastrés dans les murs, dont la blancheur n'est interrompue que par des pilastres en marbre ; plusieurs de ces peintures sont les originaux des mosaïques exécutées pour la basilique de Santo-Pietro, et proviennent de grands maîtres. Il faut principalement remarquer le Saint-Jérôme, de Muziano, que l'on regarde comme son chef-d'œuvre ; le Baptême de Jésus, de Carlo Maratta, et les Evangélistes, de Procaccini; mais le tableau le plus curieux, et par son mérite et par la manière dont il fut transporté, c'est le Saint-Sébastien, fresque classique du Domenichino; peinte sur un mur, comme tous les ouvrages de ce genre, elle n'était point destinée à cette église; au moyen d'une opération audacieuse que lui fit subir l'architecte Zabaglia, la muraille qui l'avait reçue fut sciée, transportée dans les ateliers de mosaïque pour que le tableau pût être copié, et ensuite, sans accident, sans détérioration de la peinture, mise à la place où elle est aujourd'hui. Parmi les sculptures les plus dignes d'examen, sont la statue du fondateur de l'ordre, de saint Bruno, par notre compatriote Houdon, et

les tombeaux de deux artistes célèbres, Salvator Rosa et Carlo Maratta ; celui-ci fut dessiné par le peintre lui-même, et l'exécution est de Francesco, son frère : tous deux sont d'une noble simplicité.

Le couvent possède un cloître, construit par Michel-Ange, et regardé comme le plus beau peut-être de Rome; mais, à coup sûr, il est le plus vaste; cent colonnes entourent son quadrilatère. Sous les galeries, en retrait, existait jadis une précieuse collection de gravures des plus célèbres écoles, et dont un grand nombre remontaient à l'origine de l'art ; elle fut dispersée en 1810, et on doit le dire à regret, par la faute du gouvernement français, qui possédait alors les Etats pontificaux et aurait pu empêcher cette dilapidation.

PLACE MONTE-CAVALLO. — CHEVAUX GRECS. — OBÉLISQUES. — FONTAINE. — PALAIS PONTIFICAL, DE LA CONSULTA, ROSPIGLIOSI. — VILLA ALDOBRANDINI. — PLACE SANTI-APOSTOLI. — PALAIS COLONNA, ODESCALCHI. — ÉGLISE DEGLI SANTI-APOSTOLI.

Après avoir visité Sainte-Marie des Anges, si l'on descend des hauteurs du Quirinal, par la rue della Porta-Pia, on arrive à la place Monte-Cavallo complètement irrégulière, mais pourtant d'un noble aspect et entourée d'édifices dignes de la curiosité

des amateurs. Elle tire son nom de deux colosses antiques, de 6 à 7 mètres de hauteur, posés sur un immense piédestal, et qu'à tort ou à raison on prétend représenter Castor et Pollux tenant, par la bride, leurs chevaux qui se cabrent; du moins le mouvement des bras l'indique. Ces héros de la Fable, ces magnifiques coursiers, dont l'encolure, les jambes et la tête sont plus sveltes, plus nerveuses que celles de la race romaine, et qui se rapprochent de l'Arabe, prirent-ils naissance sous le ciseau de Phidias et de Praxitèle, comme l'atteste une inscription latine, gravée sur leur base et remontant, à ce qu'il paraît, au siècle de Constantin ou de ses premiers successeurs. Les antiquaires ont été fort partagés sur cette question, et un des plus habiles, M. Visconti, se contente de les attribuer à l'école de ces grands sculpteurs. Entre les deux groupes s'élève un obélisque, en siénite rouge; il servit à l'ornement du tombeau d'Auguste, et fut apporté d'Egypte par les ordres de Claude. Près des gigantesques statues et de l'obélisque s'arrondit la superbe coupe en granit gris oriental de 25 mètres de circonférence, aujourd'hui convertie en fontaine et transportée, par Pie VII, du Forum romain, où elle était ensevelie à Monte-Cavallo.

Le palais du Quirinale, formant un des côtés de la place, est le séjour d'été des papes; il est vaste et

ple d'architecture à son extérieur; au centre de sa façade une large tour, avec embrasures pour le canon, en interrompt les lignes et pourtant ne produit pas un mauvais effet; si l'on en juge par sa construction, cette tour doit être de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième. Grégoire XIII, sous la direction de Flaminio Ponzio, jeta, en 1574, les premiers fondements de cette demeure pontificale, qui successivement aggrandie par Sixte-Quint, Clément VIII, Paul V, Urbain VIII, Alexandre VII, Innocent XII et Clément XI, occupa tour à tour les talents de Fontana, de Carlo Maderno, de Bernini, de Ferdinando Fuga, et n'offre point, dans son intérieur, un ensemble régulier, exécuté d'après une pensée unique, mais une réunion de bâtiments, dissemblables et de style et de destination; c'est un palais composé de plusieurs palais, et sous ce rapport on peut le comparer à celui de Fontainebleau; de son angle sud-est part, en retour d'équerre, une galerie de 350 mètres, égalant toute la longueur des jardins; elle sert à loger le conclave. La principale entrée, donnant sur la place et construite par Bernini, est surmontée d'une ouverture plus grande que les autres fenêtres, et c'est de son balcon que la nomination des papes est annoncée au peuple aussitôt après leur élection. La cour, vaste parallélogramme de 101 mètres dans un sens et de 54

dans un autre, présente sur trois côtés des portiques à pilastres, et sur le quatrième un corps d'architecture à colonnes ioniques. Dans le grand escalier, formé d'une double rampe, on voit, encastrée dans le mur du premier palier, la fameuse fresque de Melozzo, peinte en 1472; autrefois attachée à la voûte de l'église des Douze-Apôtres, elle fut transportée, en 1711, au Quirinale, par le procédé que Zabaglia avait déjà employé et montra, la première, comment il fallait exprimer les raccourcis considérés de bas en haut; malheureusement, le temps et le transport l'ont dégradée, et il a fallu la retoucher. La grande chapelle a la même forme, les mêmes dimensions que la Sixtine du Vaticano, et ne renferme aucun ouvrage d'art remarquable (1); mais, dans la petite, on admire une suite de fresques, peintes par Guido Reni, représentant la vie de la Vierge; l'Annonciation, tableau à l'huile, du maître-autel est surtout d'une rare beauté. Le salon, appelé Royal, tout brillant de marbre et d'or, possède un des plus vastes bas-reliefs existants: le Lavement des pieds, par Taddeo Landini. L'appartement pontifical est d'une noble simplicité; au contraire, la richesse des dorures et

(1) C'est dans cette chapelle que les cardinaux ont procédé, par scrutin secret, à l'élection des trois derniers papes. On a vu, au troisième volume, qu'il y a plusieurs manières d'élire les souverains pontifes.

les arts ont concouru à la splendeur de celui des princes et des salles du consistoire, d'audience et des congrégations. Là, sont réunis les chefs-d'œuvre de Vandyck, du Caravaggio, de Guido Reni, de Bassano, de Giorgione, de l'Albani; et, enfin, un saint Pierre, commencé par Fra Bartolomeo et que Rafaele a terminé. Le jardin du Quirinale, rempli de bosquets, de fontaines, de jets d'eau, est dessiné avec goût, mais il a le défaut d'être entouré de tous côtés de bâtiments ou de hautes murailles de clôture, flanquées de bastions, ce qui lui donne l'air d'un lieu de défense, d'une espèce de camp retranché.

A l'autre extrémité de la place, Alessandro Specchi construisit, par ordre d'Innocent XIII, et au commencement du dix-huitième siècle, une partie des écuries papales que Fuga termina quelques années plus tard ; quoiqu'elles aient un bel aspect , elles se ressentent, dans les détails, et du concours de deux architectes, et de la décadence de l'art à l'époque de leur construction. En avant du bâtiment, deux rampes conduisent à l'étage supérieur ; certainement, considérées isolément, elles ont de la grandeur et de la noblesse; mais, sous le rapport de l'ensemble et des proportions de l'édifice, leur masse est trop considérable et obstrue la façade.

Situé sur la *via Pia,* parallèle à la longue galerie du Quirinal, un somptueux édifice, construit par

Clément XII, et destiné au tribunal *della Consulta,* eut également pour architecte Ferdinando Fuga, dont le talent brilla toujours dans les combinaisons et l'arrangement des plans, mais qui sacrifia trop souvent la pureté des profils et des ornements au mauvais goût de son siècle; sous le rapport des dispositions intérieures, et sur un terrain trapézoïde (1), il a produit une œuvre des plus remarquables; cependant, sous celui de la beauté architectonique, on doit lui rendre pleine justice pour quelques parties du monument, et il eût été difficile, en tous temps, de mieux faire. Le vestibule, le grand escalier à double rampe, leurs niches, leurs voûtes, leurs coupoles hardies, forment un ensemble vraiment magnifique; il en est de même de la cour, de ses portiques, de sa terrasse, noble et pittoresque à la fois, apparaissant sous les arceaux du vestibule. Ce vaste bâtiment, servant aujourd'hui de caserne, est occupé par la garde-à-cheval du pape.

En sortant de la place Monte-Cavallo, et en descendant la rue du Quirinale, le premier palais qui frappe la vue est celui des ducs Rospigliosi, que trois architectes célèbres, Flaminius Pontius, Vasanzio et Carlo Maderno, édifièrent tour à tour.

(1) Trapézoïde. Quadrilatère dont tous les côtés sont obliques entre eux.

Aucun amateur de la peinture ne doit négliger de le visiter, car c'est là qu'il peut admirer la fameuse Aurore de Guido Reni, regardée comme le chef-d'œuvre de ce grand maître, et à laquelle on ne pourrait opposer que son Archange Michel, si la grandeur de sa composition répondait à l'éclat du coloris, à la grâce, à la noblesse du dessin et de l'expression. Caprice singulier du peintre, l'Aurore a les traits d'un jeune homme sortant des nuages et soulevant un voile qui lui couvrait la tête! Il répand des fleurs et précède le char d'Apollon, qu'entraînent rapidement de magnifiques coursiers couleur de bronze, et dont les modèles furent choisis dans les haras des princes Borghèse; il est impossible de mieux représenter l'ardeur divine qui les anime. Le dieu, dans une noble attitude, semble seul pouvoir les contenir, dissipe, par sa présence, les vapeurs de la nuit, et laisse après lui des traces éclatantes de lumière. Les heures, ayant toutes un même caractère de famille, comme il convient à des sœurs, ainsi que l'a dit le poète, mais possédant chacune, néanmoins, des formes différentes, et leur propre beauté, dansent autour du char. Partout, dans ce surprenant ouvrage, sont la vie, le mouvement, la première splendeur du jour, et, lorsqu'il le composa, Guido fut certainement saisi d'enthousiasme. Un Casino, séparé du palais, ne contient, excepté les ornements des frises, que

cette fresque ; il semble que l'on ait craint de la mêler à des œuvres moins parfaites. Dans les autres appartements, on voit Adam et Eve, du Domenichino ; Samson, de Ludovico Carraccio ; trois magnifiques Paysages, du Lorrain ; deux tableaux de Gherardo della Notte ; une Vierge, de Rafaële ; une Madelaine, de Michel-Angelo Caravaggio, étonnante de relief et de puissance de coloris ; le portrait de Luther, par Rubens, où le peintre a donné une espèce de sérieuse bonhomie à ce terrible théologien. On ne dirait pas en le contemplant qu'il ait pu exciter de si longues tempêtes religieuses. Joconde au bain, de Leonardo Vinci ; Loth et ses filles, d'Annibale Carraccio. Toutefois, il faut prévenir le lecteur que plusieurs de ces tableaux passent pour n'être que d'excellentes copies ; mais les précieuses esquisses des quatre Evangélistes, peints par Domenichino au dôme de Santo-Andrea della Valle, sont d'authentiques originaux ; on y découvre la première pensée de l'artiste et sa manière d'en préparer la traduction avec le pinceau. Au rez-de-chaussée, on doit aussi remarquer dix-huit fresques provenant des Thermes de Constantin, moins cependant à cause de leur mérite que pour leur antiquité ; car au temps du fondateur de Byzance l'art était à son dernier déclin. Parmi les sculptures antiques, une Diane et un buste de Scipion-l'Africain méritent seuls de fixer l'attention.

La gracieuse demeure bâtie par la famille Vitelli, sur les dessins de Carlo Lombardi, et entourée de jardins, est une véritable villa située dans l'enceinte de Rome. Souvent elle changea de maîtres et appartint successivement aux Panfili, aux Aldobrandini et aux Borghèse. Pendant l'occupation française, le gouverneur comte Miollis y établit son domicile, et peut-être choisit-il un des points culminans du Quirinale comme lieu de défense, et pour embrasser d'un regard l'ensemble de la cité; un nouveau pouvoir établi par la conquête est toujours défiant. Les jardins de la villa Aldobrandini sont peuplés de statues, de bas-reliefs, et remplis d'inscriptions, auxquelles les antiquaires attachent un grand prix; plusieurs, dit-on, servirent à éclaircir des points d'histoire et de chronologie. Jadis, le palais possédait une belle collection de tableaux, aujourd'hui dispersés, et la fameuse Noce appelée Aldobrandine; c'était le plus beau, le plus précieux reste de la peinture antique avant les découvertes faites à Pompéia; elle est maintenant au musée du Vatican, et l'on sait que le Poussin portait à l'extrême son admiration pour elle et l'étudiait sans cesse.

En descendant de Monte-Cavallo par la rue Magna-Napoli, on arrive au bas de la ville et à la place Santi-Apostoli, dont l'excessive longueur dépasse dix fois la largeur; elle contient les palais Impe-

riali, Ruffo, Papazurri, Odescalchi et Colonna. Nous ne décrirons que ces deux derniers, comme étant les plus importants; disons, néanmoins, que c'est au palais Papazurri que s'éteignit la race masculine des Stuarts, dépossédés du trône d'Angleterre, et que mourut Jacques III; ajoutons aussi que cette construction présente sur sa façade d'élégantes masses de bonnes divisions et d'heureuses proportions, mais que les détails ne répondent pas au mérite de l'ensemble, ce qui est le défaut ordinaire de l'époque où elle fut érigée.

Le palais Odescalchi, un des plus vastes de Rome, eut tour à tour plusieurs maîtres et plusieurs architectes. Il appartint d'abord aux Colonna de la branche Gallicana, ensuite aux Chigi, et enfin aux Odescalchi. Les Chigi le firent reconstruire tel qu'il est aujourd'hui, d'après les dessins de Carlo Maderno, sauf les modifications qu'y apportèrent plus tard Bernini, Salvi et Vanvitelli; c'est-à-dire qu'ils corrompirent la noble simplicité des plans de Maderno. La façade est décorée de pilastres composites, se prolongeant sur toute la hauteur de trois étages et posés sur un soubassement très-élevé. La cour a deux portiques superposés; l'inférieur est dorique et le supérieur ionique. Sous celui de rez-de-chaussée, on voit les statues des empereurs Claude et Maximien, qui sont d'assez médiocres antiques; surtout la seconde,

datant de la complète décadence. Jadis ce palais conservait de riches collections de tableaux, de sculptures, de tapisseries de Flandre et des Gobelins, et le célèbre médaillier de Christine, reine de Suède; mais des partages de famille ont dispersé ces précieux objets dans d'autres musées.

Construit à côté de l'église des Saints-Apôtres, l'immense palais Colonna ne montre point sur la place une remarquable façade, et sa cour, surpassant en grandeur toutes celles de Rome, n'offre aux regards ni portiques, ni architecture élégante. La magnificence fut réservée pour l'intérieur. L'entrée des appartements annonce une maison princière, et prouve quelle fut la puissance des barons, qui, pendant huit siècles, luttèrent contre les papes et les rois, et prirent pour armoiries une colonne, emblême de force et de stabilité. Dans la vaste antichambre, précédant les pièces d'apparat, brillent les armoiries des Colonna, brodées sur une riche étoffe, surmontées d'un dais et entourées d'une balustrade; là se réfugie l'orgueil d'une indépendance presque souveraine, que le temps, la civilisation et la politique romaine ont sapée lentement, mais à coups sûrs. De nombreux tableaux décorent les salles de réception : les plus dignes d'examen sont l'Ange-Gardien, et une Vierge, de Guercino; une autre de Parmigiano, où Marie tient le petit saint Jean, qui jette un regard charmant sur l'En-

fant-Jésus endormi. Plusieurs paysages du Poussin, d'Orizonte, des œuvres de premier ordre de l'école flamande et d'admirables portraits, par Holbein, Paolo Veronèse, Girolamo di Trevisi, Tintoretto; une princesse Colonna, de Vandyck, et Luther et Calvin, du Titiano (1). On retrouve dans celui de Luther l'apparence de bonhomie, que l'on a déjà remarquée en visitant le palais Rospigliosi; mais la maigreur, le teint bilieux, les lèvres minces et serrées de Calvin indiquent l'inflexible dureté de son caractère. La galerie, longue de 69 mètres, large de 12, étonne par son étendue et sa magnificence, rappelant le style français du temps de Louis XIV; dorures, pilastres en jaune antique, curieuses glaces, sur lesquelles sont peints des vases de fleurs, consoles de marbres précieux et d'albâtre oriental; rien n'y manque, tout y atteste l'opulence et l'ancienne grandeur des premiers feudataires du Saint-Siége. Dans cette galerie, malgré les pertes qu'elle a subies, restent encore l'Assomption, de Rubens, des portraits du Giorgione rassemblés sur une même toile; plusieurs autres de Tintoretto, de Pordenone; Saint-François et Saint-Sébastien, de Guido Reni; Sainte-Agnès, de

(1) Comment le Titien put-il peindre d'après nature Luther et Calvin? A-t-il été en Allemagne et à Genève, ou bien voulut-il condescendre à faire une copie des originaux?

Guercino; la Madeleine, d'Annibale Carraccio; Saint-Pierre aux Liens, de Lanfranco; une Sainte-Famille et Sainte-Lucie, du Titiano; le Sommeil des bergers, par le Poussin; Saint-François de Muziano, l'Enlèvement des Sabines, et la Paix entre les Romains et les Sabins, de Domenico Ghirlandajo; Adam et Eve, par Salviati; Saint-Pierre, de Giovanni Bellini, vrai fondateur de l'école vénitienne, le premier qui anoblit son style et donna de la puissance à sa couleur et du relief aux figures. Le autres tableaux, quoique provenant de bons maîtres, sont néanmoins d'un mérite secondaire. Parmi les statues antiques, la plus remarquable est la Vénus Anadyomène. Au plafond, Colli et Gherardo retracèrent la bataille navale de Lépante, où un Colonna commandait les galères pontificales; noble titre de gloire pour la famille, et bien placé dans la capitale du monde chrétien; l'Evangile devait y célébrer son triomphe sur le Coran. Dans un salon, faisant suite à cette galerie, Bronzino et Salviati représentèrent des nymphes à l'état naturel, et que malencontreusement on a voulu rendre pudiques en les couvrant de lourdes draperies. C'est ainsi que furent dépréciés des ouvrages d'un beau dessin et d'un suave coloris. L'ambassade française occupe actuellement une des ailes du palais.

Le jardin, situé sur les dernières pentes du Qui-

rinale, est séparé du palais par la rue della Pilota, mais deux ponts établissent la communication. Plusieurs terrasses rachètent les inégalités du terrain, et sont ombragées d'yeuses, de cyprès, de lauriers toujours verts, décoration ordinaire des parcs romains, et de buis qui, dans ce climat, deviennent des arbres de moyenne stature. Presque toute l'année le rosier du Bengale y étale ses fleurs. Sur la terrasse la plus élevée, d'où l'on jouit d'une magnifique vue, on admire un pin gigantesque planté en 1354, date inscrite sur un fragment énorme, en marbre blanc, du temple de Sérapis; antiquité de l'art, antiquité végétale rapprochées l'une de l'autre et pleines de charmes. Agé maintenant de 489 ans, ce pin n'offre aucun signe de décrépitude, et verra encore de nombreux événements et une longue série de Souverains-Pontifes; une vieille tradition s'attache à lui, et le peuple croit que sa mort et l'extinction de la famille Colonna seront simultanées.

Erigée, à ce qu'on prétend, par Constantin, l'église degli Santi-Apostoli fut intérieurement reconstruite, au commencement du dix-huitième siècle, sur les plans de Francesco Fontana. Elle est à trois nefs, que divisent des pilastres corinthiens, et n'a plus rien du style des anciens monuments religieux. La voûte et les chapelles sont couvertes de peintures, mais les grands artistes n'y

consacrèrent point leurs talents ; au temps où elles furent entreprises, ils n'existaient plus. Bornons-nous donc à signaler le monument sépulcral du graveur Volpato, et le tombeau de Clément XIV (1), qui se compose de sa statue et de celles de la Tempérance et de la Clémence. Ces mausolées sont de Canova, et, comme on l'a déjà remarqué pour d'autres productions du même sculpteur, les deux figures symboliques de femmes sont supérieures, en mérite, à celle du pontife. La *morbidezza* (2) du ciseau de Canova se prêtait mieux aux grâces féminines qu'aux formes plus arrêtées du sexe masculin.

PLACE DELLA PILOTA. — PALAIS MUTI. — PLACE ET FONTAINE DE TREVI. — PALAIS POLI. — TYPOGRAPHIE ET CALCOGRAPHIE CAMÉRALE. — ÉGLISE DE SANTO-SYLVESTRO. — PRISE D'HABIT D'UNE RELIGIEUSE. — PROPAGANDE. — PLACE D'ESPAGNE. — FONTAINE DELLA BARCACCIA. — RUE DEL BABUINO. — PLACE ET SANTA-MARIA DEL POPOLO.

De la rue, séparant de son jardin la vaste demeure des Colonna, on se rend à la place della Pi-

(1) Ganganelli. Ce fut ce pape qui abolit l'ordre des jésuites, par son bref du 21 juillet 1773.

(2) Ce mot est difficile à traduire en français ; en italien, il exprime la grâce unie à un peu de mollesse.

lota, petite, mais de forme régulière, et contenant le palais Muti, sinon un des plus grands, du moins un de ceux dont l'irrégularité de terrain fut la mieux rachetée par les habiles combinaisons de l'architecte. La façade est remarquable, sous le rapport des bonnes proportions de ses deux avant-corps, et de l'ordre dorique occupant le milieu du rez-de-chaussée; une charmante cour enferme des fontaines, des touffes de fleurs qui les environnent, et un élégant perron élevé à son extrémité. Malheureusement, les ornements de détails sont d'un goût bizarre, et tels que les concevaient les élèves du Borromini et du Bernini; leur coupable auteur fut Mattia de Rossi, sorti des écoles de ces deux corrupteurs de l'architecture. Néanmoins, les amateurs doivent visiter cette construction du dix-septième siècle.

Peu de distance sépare la place della Pilota de celle de Trevi et de sa fontaine, jouissant d'une grande réputation, bien plutôt, certes, à cause de sa masse énorme que du goût qui présidait à son érection, car il n'en est point de plus mauvais; et cependant cet aspect si grandiose, inhérent aux œuvres romaines, séduit toujours le vulgaire et même les connaisseurs au premier abord; on a besoin de la réflexion pour en saisir tous les défauts. Défiez-vous aussi des gravures retraçant les monuments de la ville pontificale : à les voir, on

dirait que cette fontaine est située sur une vaste place. Détrompez-vous; *questa piazza di Trevi* ne fut jamais qu'une étroite et sordide rue, dont les maisons, vieilles et laides, laissent à peine un passage de six mètres entre elles et le bassin, à fleur de terre, recevant *l'acqua virgine,* cette eau la meilleure de Rome, la plus transparente, qu'une jeune fille découvrit aux légions d'Agrippa, et qu'amène encore un aqueduc souterrain de huit milles de longueur, restauré par Trajan. Le bassin, demi-circulaire, présente, il est vrai, une telle surface, qu'il permet au spectateur de considérer, d'un seul regard, l'ouvrage de Pietro Bacci et de Nicolo Salvi, l'un sculpteur et l'autre architecte (1). A la façade du palais Poli, ornée de quatre colonnes corinthiennes, de huit pilastres et de niches contenant des statues, sont plaqués, sur une longueur de 50 mètres, de monstrueux rochers soutenant une colossale figure, en marbre, de l'Océan, debout et portée par un char en coquille que traînent des chevaux marins; deux Tritons guident les coursiers amphibies. Rien n'est moins estimable que ces sculptures, datant de 1730, des règnes de Clément XII et de Benoît XIV; gigantesques et maigres à la fois, surtout dans les

(1) Pour embrasser, d'un seul coup-d'œil, un objet quelconque, il faut être placé à une distance égalant trois fois sa hauteur.

membres inférieurs de l'Océan, outrées de formes, de mouvements, et molles cependant d'exécution, elles rassemblent tous les vices, toute l'incorrection du siècle qui les vit naître. Est-il, aussi, naturel qu'une fontaine ait l'air de sortir d'un palais? L'isolement convient à cette espèce de monument, car dans les produits, même les plus capricieux de l'architecture, il faut qu'il y ait au moins quelque vraisemblance; mais ce qui est réellement digne d'admiration, ce qui fait beaucoup pardonner à Bacci et à Salvi, c'est l'abondance de l'eau, s'échappant comme un torrent du centre des rochers, et, sur leurs flancs, jaillissant en gerbes ou tombant en cascades.

Simple avec élégance, sur ses autres façades, le palais Poli, appartenant, depuis quelques années, au prince de Piombino, n'offre rien qui puisse exciter l'attention, si ce n'est l'excessif développement de son périmètre; et, à ce sujet, le lecteur voudra bien souffrir que de courtes observations trouvent ici leur place. L'exiguité, ou plutôt le délabrement actuel de la fortune des princes romains, qui, excepté les Colonna, les Doria, les Orsini et quelques autres grandes et anciennes familles, descendent tous des frères ou des sœurs des papes, n'est plus en rapport avec l'immensité de leurs habitations. Il en résulte ou qu'elles sont à charge aux propriétaires, par l'entretien et l'ameu-

blement qu'elles exigent, ou qu'elles se délabrent tous les jours. De génération en génération, les possesseurs reculent devant la dépense, se retranchent dans de plus petits appartements, et abandonnent ceux d'apparat, ceux remplis de chefs-d'œuvre, à la curiosité des voyageurs, dont les étrennes, *la buona mancia*, sont souvent les seuls gages que reçoive le concierge. Il y a là fastueuse gêne. Les nobles, que n'enchaîne point la dure loi des substitutions, ne feraient-ils pas mieux de se débarrasser d'onéreuses demeures, et de se loger à la française ? Pour donner une idée de l'étendue de ces édifices princiers, il suffira de dire que celui qui est la cause de cette digression, a sur son prolongement trente-quatre fenêtres, et certainement, vu leurs proportions et la distance qui les sépare, elles occupent un espace où l'on en placerait soixante, semblables à celles de nos hôtels parisiens. Si l'on compare les surfaces, on trouvera que ce palais Poli, dont la longueur est de 205 mètres, l'emporte douze fois, en grandeur, sur les plus splendides habitations du faubourg Saint-Germain.

La typographie camérale est, sur la rue della Stamparia, adossée au palais Poli, et fut, au dix-septième siècle, celui d'Olympia Panfili, ambitieuse et dissolue belle-sœur d'Innocent X. Cet édifice, d'une vicieuse architecture, doit cepen-

dant être visité puisqu'il renferme l'imprimerie du gouvernement; c'est là que sont imprimés, par privilége exclusif, les lois, les actes publics et les mémoires produits devant les tribunaux. Des archives, tenues dans un ordre parfait, en conservent des exemplaires que chacun peut consulter. A côté de ce bâtiment, le pape régnant, Grégoire XVI, en a fait construire un autre destiné à la calcographie, où l'on conserve les estampes et les nombreuses planches gravées que les Souverains-Pontifes ont successivement acquises.

Près de là, se trouve la place et le couvent de Santo-Silvestro, appartenant aux sœurs de Sainte-Claire. L'église très-ancienne, et que l'on fait remonter au sixième siècle, est un peu comme la galère d'Athènes, car, à force de réparations, le primitif a disparu, et la façade, formée d'un portique et d'un porche intérieur, est toute moderne. L'église, qui est une de celles dont les cardinaux prennent le titre, fut brillamment ornée, au dix-septième siècle, de marbres et de peintures. Brandi et Roncalli peignirent la grande voûte, et, à la tribune, Gemignani représenta le baptême de Constantin. L'habile coloriste Orazio Gentilesche, Giuseppe Ghezzi, le correct et judicieux Chiari, Trevisani, travaillèrent aux deux chapelles. Néanmoins, Santo-Silvestro ne possède aucun tableau de premier ordre. C'est dans son temple que l'au-

teur de ce *Voyage* fut témoin d'une solennelle et touchante cérémonie, la prise d'habit de la marquise Porzia Patrizzi, dont la famille prétend descendre de la consulaire du même nom, de Caton-le-Censeur (1). Jeune et riche, elle venait volontairement s'ensevelir dans l'obscurité d'un cloître, où, cependant, règnent encore quelques souvenirs aristocratiques, puisque toutes ses religieuses appartiennent à la noblesse. Dans le temple, assiégé par la foule, retentissant des symphonies d'un orchestre placé dans la tribune, étincelant de lumières, et décoré de draperies en velours incarnat, entra, le premier, le sacrificateur, celui qui devait poser, sur le front de la sainte novice, la couronne virginale, le cardinal Odescalchi, que le clergé alla chercher processionnellement jusqu'au parvis. Arrivée à l'abside, son éminence revêtit la dalmatique, se couvrit de sa mître, et, le dos tourné à l'autel, s'assit dans un fauteuil pontifical. Sur sa noble et ascétique physionomie, dans ses regards attachés à la terre, modestement recueillis, on voyait combien l'engagement irrévocable qu'elle allait recevoir et sanctionner par ses bénédictions, lui paraissait méritoire; car elle-même voulait, sous peu de jours, se dépouiller de ses grandeurs,

(1) Portia était le nom de la famille plébéienne de Caton, qui l'illustra et la rendit sénatoriale.

renoncer à toute espérance de la tiare, et, déposant sa pourpre, entrer, humble cénobite, dans un monastère vénitien (1). Bientôt, accompagnée d'une dame-d'honneur, de sa marraine, vêtue avec magnificence et chargée de pierreries héréditaires, parut Porzia Patrizzi, véritable beauté romaine à la taille élégante, au nez aquilin, aux sourcils arqués, aux yeux, à la chevelure d'ébène, s'avançant d'un pas que rendaient assuré une ferme volonté, une vocation décidée; car, disait-on, ses parents gémissaient du sacrifice qu'elle venait accomplir, et les larmes de son père le témoignaient assez. D'abord, agenouillée au pied de l'autel, conduite après sa prière à un siége élevé, placé à la droite du chœur, elle entendit avec une sainte ferveur la touchante allocution du cardinal, et, revenant ensuite aux marches du sanctuaire recevoir la couronne virginale, s'engagea par des vœux éternels; aussitôt prononcés, la jeune épouse du Seigneur, sortant de l'église, entra dans la tombe glorieuse, dans ce cloître dont les portes ne devaient plus s'ouvrir pour elle; toutefois, reparaissant encore quelques instants à la grille, située au-dessus du tabernacle, d'où les religieuses assistent au service divin, on la vit, au travers des bar-

(1) Effectivement, un mois après cette cérémonie, le prince Odescalchi se démit du cardinalat et prononça ses vœux.

reaux, quitter successivement ses somptueuses parures, et les remplacer par la guimpe, le voile et la noire tunique d'étamine. Enfin, un sombre rideau s'interposa entre elle et les spectateurs. Dès ce moment, la noble vierge ne fut plus de ce monde, perdit même son nom, et s'appela sœur Constancia Maddalena.

De Santo-Silvestro, en remontant la rue della Mercede, on arrive à la Propaganda, dont la bibliothèque a été déjà décrite au troisième volume de cette relation, et à la place d'Espagne, une des plus grandes, mais la plus irrégulière de Rome, et se composant de deux triangles se touchant par leurs sommets. Cette place, où les ambassadeurs espagnols eurent long-temps un palais, fut, au dix-septième siècle, le théâtre de désordres et de crimes, grâces aux immunités et au droit de refuge dont jouissaient les représentants des grandes puissances. Le vol et le meurtre y restaient impunis; c'était aussi un séjour cher aux duellistes, et souvent le sang y coula pour de vaines disputes de préséance entre les membres du corps diplomatique. Aujourd'hui, tout y est rentré dans l'ordre, et ses paisibles habitants sont principalement des étrangers peuplant des hôtels bâtis et meublés à la moderne; elle n'a plus rien de romain, et, à son aspect, à ses constructions, on la croirait belge ou française. Au bas du grand escalier de la Trinité-

des-Monts, on voit une bizarre fontaine, attribuée à Giovanni Bernini; mais qui, peut-être, est de son père, architecte et sculpteur de quelque réputation. Placée, sans soubassement, à fleur de terre, elle imite une barque voguant au milieu d'un bassin. Au centre, un jet d'eau figure le mât, et deux autres tombent, en se courbant, de la poupe et de la proue. Son abondance, commune au reste à presque toutes les fontaines italiennes, est son seul mérite. Sur la place et dans les rues adjacentes, demeurent les marchands de chapelets, de mosaïques, de curiosités, de gravures coloriées; et, pour règle, ne leur offrez jamais que la moitié de ce qu'ils demandent.

En quittant ce quartier et en suivant la via del Babuino (1), nous voici revenus aux pieds de Monte-Pincio, à l'extrémité *occidentale* de Rome, à la place del Popolo, la plus vaste et, après celle de *Santo-Pietro*, sans contredit, la plus belle, sinon par la perfection de ses détails, du moins par sa régulière symétrie. Située en face de la rue du Corso, et permettant ainsi, dès l'entrée de la ville, de saisir, d'un regard, toute sa longueur jusqu'au Capitole, la porte, autrefois appelée Flaminienne, a, du côté de la campagne, un caractère noble et robuste qu'elle doit aux dessins de Michel-Angelo.

(1) Du singe.

Buonarroti que, plus tard, Barozzi Vignola mit à exécution, en 1561; quatre colonnes doriques la décorent, et dans les entre-colonnements sont posées les statues de saint Pierre et de saint Paul. En 1657, Alexandre VII fit orner par Bernini la façade intérieure pour célébrer l'arrivée de Christine de Suède, et il faut convenir qu'elle n'a point le simple et sévère aspect de sa sœur; les incorrectes fantaisies du Bernini s'y font sentir, quoiqu'on voie qu'il a voulu les éviter. La comparaison avec l'œuvre de Michel-Angelo le rendait circonspect. La place est elliptique, toute moderne, et c'est à l'administration française que l'on doit le commencement des travaux, et la démolition des ignobles masures qui la déshonoraient. Les papes, sur les plans de notre compatriote Valadier, ont poursuivi l'entreprise et successivement continué d'élégantes constructions. Quatre bâtiments pareils flanquent les extrémités des hémicycles, dont la jonction forme l'ellipse; de ces édifices, deux, touchant aux murs latéraux de la porte, servent de couvent aux Augustins, de logement à la Douane, et de salle d'exposition pour les produits des arts et des manufactures; les autres sont des propriétés particulières. En face de la porte, et séparées par les rues convergentes du Babuino, du Corso et de Ripetta, s'élèvent deux églises, Santa-Maria-di-Monte-Santo et Santa-Maria-degli-Mi-

racoli, d'une architecture médiocre, presque pareille, mais dont les colonnes corinthiennes et les frontons produisent cependant un bon effet. Au centre de l'hémicycle de gauche, à la base des rampes de Monte-Pincio, Ceccarini a sculpté les statues colossales de l'Anio, du Tibre et de Rome, et, à celui de droite, Neptune entouré de tritons. Au milieu, sur l'axe de la porte et du Corso, surgit un majestueux obélisque de 25 mètres d'élévation et de 32, en comptant le piédestal et les gradins du soubassement. Couvert d'hiéroglyphes, consacré au Soleil par le roi Rhamsès I[er], il fut transporté à Rome, après la bataille d'Actium et la conquête de l'Egypte. Sixte-Quint fit sortir, des décombres du Circus-Maximus, cette précieuse antiquité, et, bien qu'elle fût brisée en trois morceaux, parvint à la remettre debout, grâces à l'habileté mécanique du célèbre Domenico Fontana, ce grand redresseur des aiguilles égyptiennes (1). Quatre bassins et quatre lions, très-médiocre imitation de ceux que l'on voit au Capitole, obstruent plutôt

(1) Les découvertes de Champollion et de Rossellini ont permis de pénétrer le sens de tous les hiéroglyphes des obélisques érigés à Rome. L'inscription grecque, jointe aux caractères sacrés gravés sur celui de la place *del Popolo*, prouve que les Egyptiens admettaient une trinité. Probablement cette inscription fut ajoutée lorsque la connaissance de l'écriture hiéroglyphique commençait à s'éteindre.

qu'ils ne décorent les angles des gradins. Telle est cette place, jouissant d'une grande réputation à Rome et même à l'étranger; la sculpture et l'architecture y prodiguèrent toutes leurs ressources, et pourtant, oserai-je le dire, elle a quelque chose de froid, de mesquin et même de trop moderne; tout y est trop compassé, trop badigeonné, d'une blancheur trop éclatante; on n'y sent point ce que font éprouver les places du Vieux-Palais à Florence, du Dôme à Pise, ou del Campo à Sienne. Peut-être ces défauts proviennent-ils, en partie, de la grandeur de l'espace? Les monuments qui l'entourent n'ont pas l'élévation requise pour la distance d'où le spectateur les considère.

Santa-Maria-del-Popolo fait aussi partie des constructions qui entourent la place, et sa façade d'entrée contribue, ainsi que les bâtiments de la douane, à former le couloir de la porte Flaminienne. Sa fondation remonte à 1099; restaurée en 1227, elle fut réédifiée, à la fin du quinzième siècle, par Baccio Pintelli, sous le pontificat de Sixte IV; aussi son architecture intérieure est-elle du style de la Renaissance; c'est une des plus remarquables églises romaines par les objets d'art qu'elle contient, et plusieurs grandes familles consacrèrent des trésors à la décorer. Pinturricchio (1)

(1) Pinturicchio, né en 1454, mort en 1513, marque, ainsi que

peignit la voûte octogone du chœur et la chapelle Venuti, autrefois della Rovere. Celle Cibo, en croix latine et possédant seize colonnes corinthiennes, est une véritable carrière d'albâtres, de porphyre, de marbres précieux recouvrant ses parois; Carlo Maratta y plaça son tableau de la Conception. Dans la chapelle, à droite du maître-autel, on admire l'Assomption, d'Annibale Caraccio; le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul, de Michel-Angelo Caravaggio, où l'on retrouve la puissance de ses reliefs et de son coloris; à celle des princes Chigi, les mosaïques de la coupole, les compartiments de l'attique, les ronds des pendentifs et le tableau que commença Sébastien del Piombo et que Salviati acheva, furent exécutés d'après les cartons de Rafaele. Plusieurs auteurs ont prétendu, et les *ciceroni* ne manquent pas d'affirmer que le grand peintre d'Urbin fut aussi l'architecte de cette charmante construction; mais il est probable qu'elle est due à Peruzzi, ami des Chigi, uni d'affection à Rafaele, et qui souvent travailla de concert avec lui. Quoi qu'il en soit, cette chapelle est un type de pure élégance

Perugino, son contemporain, le passage de la peinture du moyen-âge à celle des temps modernes, et fut un grand artiste pour l'époque où il vécut. Sur la fin de sa carrière, il connut Raphaël et profita de ses exemples; mais ce qui le distingua toujours, ce fut le naturel parfait de ses compositions.

et de belles dispositions. Santa-Maria-del-Popolo contient aussi d'excellentes sculptures; les principales sont le Jonas, de Lorenzetto, un bas-relief en bronze, du même auteur, et les mausolées des cardinaux Sforza et Recanati, d'Andrea Sansovino; tous deux passent, à juste titre, pour les plus parfaits modèles d'ornementation qui aient paru depuis la Renaissance. Cette église est encore remarquable par ses vitraux coloriés, les seuls existants à Rome, et qui sont l'ouvrage d'un Français, de Guillaume de Marseille (1).

LE CORSO ET SES ENVIRONS. — PALAIS RUSPOLI, FIANO, BURATTINI. — SANTO-LORENZO IN LUCINA. — PALAIS CHIGI. — PLACE COLONNA ET COLONNE ANTONINE. — PALAIS DE LA POSTE. — MONTE-CITORIO. — OBÉLISQUE. — PALAIS DES ADMINISTRATIONS. — LOTERIE. — PALAIS SCIARRA, DORIA PANFILI, TORLONIA. — PLACE, PETIT ET GRAND PALAIS DE VENISE.

Nous voici dans la rue del Corso, et le lecteur ne s'attend pas, sans doute, que les vingt palais qu'elle contient reçoivent tous les honneurs d'une des-

(1) En général, les vitraux coloriés, et répandant des teintes irisées sur les murs de nos cathédrales gothiques, ne sauraient convenir aux églises romaines, dont la peinture est le plus bel ornement, et qui ont besoin, par conséquent, d'une lumière incolore et abondante.

cription; nous nous bornerons donc aux plus remarquables par leur architecture ou les collections qu'ils renferment; mais, avant de nous en occuper, commençons par dire que cette rue, la plus belle, la plus régulière de Rome, et bordée de trottoirs, est aussi la plus fréquentée et la plus commerçante; c'est là que s'établissent les libraires, les horlogers, les marchands d'étoffes étrangères, de modes, de nouveautés, de porcelaines, de bronzes, de bijouterie. Le Corso fait à lui seul une grande partie des ventes d'objets de luxe.

Le palais Ruspoli, d'une robuste et noble simplicité, fut érigé par Ammanati pour la famille Ruccellaï; et à sa solide construction, à sa grandeur, on devine que le maître et l'architecte étaient tous deux Florentins : le goût du terroir s'y révèle. Cependant Ammanati n'acheva pas son entreprise, et c'est à Braccioli que l'on remit le soin de composer la belle corniche couronnant cette vaste demeure. Le magnifique escalier si doux, si commode et formé de 120 marches en marbre blanc, chacune d'un seul bloc, est resté comme un modèle; Martino Lunghi eut l'honneur de le concevoir et de l'exécuter. Ce palais ne possède, en fait de peintures, que celles de Jacopo Zucchi, aussi Florentin, qui orna de ses ouvrages une galerie longue de 28 mètres. Elève de Vasari, cet artiste fut au moins l'égal de son maître, pour le style et

le dessin, et le surpassa dans le fini de son exécution. Habile à rendre la grâce et la fraîcheur de la jeunesse et de l'enfance, il eut aussi l'heureuse habitude d'introduire dans ses tableaux les portraits d'hommes célèbres, et transmit ainsi leur ressemblance à la postérité. Zucchi, peu connu en France, puisqu'il peignit principalement à fresque, mérite l'attention des amateurs. C'est à une espèce d'entresol de ce palais, mais entresol voûté, haut de 8 mètres, et occupant toute la façade s'étendant sur le Corso, que se trouve le plus beau café de Rome et le plus fréquenté; sans cesse la foule s'y renouvelle et vient y prendre des glaces et des sorbets, toniques si agréables et si utiles sous ce climat ardent, où, cinq mois de l'année, le thermomètre de Réaumur se soutient entre 20 et 28 degrés, et climat débilitant lorsque le sirocco vient étendre sur l'atmosphère le voile de ses lourdes vapeurs. Toutefois, au milieu de ces flots d'entrants et de sortants, des habitués, cantonnés dans les profondes embrasures des fenêtres, et chaque soir se groupant à poste fixe, y forment une population à part. Antiquaires, littérateurs, savants, nouvellistes, ont tous leurs places assignées, et ne passent pas d'un camp dans un autre; de même qu'aux chambres législatives, il faut de graves motifs pour déserter son banc accoutumé. Là, si l'on a le bonheur d'être admis parmi les élus, on

entend souvent d'instructives conversations, et, souvent aussi, au peloton des politiques, des propos d'une extrême hardiesse ; car, à Rome, pourvu qu'on n'agisse point, on peut dire tout ce que l'on veut ; c'est, à coup sûr, le pays italien où l'on s'exprime le plus librement sur les actes de l'administration. Jamais la police ne sévit ; elle sait fort bien que si le Romain aime à censurer le gouvernement, même jusqu'au sarcasme, il a, au fond, assez de bon sens pour y regarder à deux fois avant d'entreprendre une révolution ; elle dérangerait trop la douce quiétude dont il jouit. Jamais peut-être il n'y eut de café plus bruyant ; les garçons de service y poussent de continuelles clameurs, annoncent à grands cris ce que demandent les consommateurs, et font sonner l'argenterie en la jetant sur une longue table où se tient le chef préposé à la recette ; celui-ci, en toilette fort négligée, en veste blanche ou en manches de chemise, selon la saison, a, au-dessus de lui, une image de la Vierge, toujours éclairée par une lampe. Une large porte permet d'entrer dans un jardin planté de citronniers, de lauriers-roses gigantesques, et qui sert, pendant les chaleurs, de refuge nocturne aux habitués ; les embrasures sont alors désertées, et la polémique s'établit à la lueur des étoiles.

Séparé de Ruspoli, par la place de Santo-Lo-

renzo in Lucina communiquant avec le Corso, le palais des ducs de Fiano n'offre rien de curieux, si ce n'est, à son rez-de-chaussée, un des plus amusants spectacles qui existent à Rome. Ce sont les burattini ou marionnettes, donnant des ballets, jouant des pièces ordinairement fort plaisantes et saisissant avec bonheur les ridicules de la classe moyenne, de la petite noblesse, plus fière qu'il ne lui appartient, et les ruses du campagnard cachées sous des mœurs grossières et une apparente bonhomie. Le personnage principal est le seigneur Cassandrino, tantôt sot musicien, détestable compositeur, entiché de son talent et de sa voix, tantôt riche bourgeois sur le retour de l'âge, ridicule, fat, plein de son importance et cependant pourvu d'une certaine finesse lorsqu'il est question de ses intérêts pécuniaires; ce qui ne l'empêche pas néanmoins d'être constamment dupé par toute la famille et les galants de sa belle; car il est toujours amoureux et toujours éconduit, à moins qu'il n'aspire à la main d'une jeune paysanne ou de quelque grisette; mais, une fois marié, d'autres tribulations commencent pour lui. Des personnes, cachées dans les coulisses, parlent pour ces burattini et le contraste d'organes puissants avec la petitesse des acteurs ajoute au comique. Les petites pièces, dont ce théâtre donne plusieurs représentations par soirées, sont extrêmement suivies; leur

esprit satyrique, les plaisanteries, quelquefois très-bonnes, et les proverbes et les dictons populaires dont elles abondent excitent l'hilarité des spectateurs. Au moyen de fils ingénieusement agencés, ces marionnettes marchent, agissent, gesticulent avec une remarquable facilité; mais là où elles sont vraiment étonnantes, c'est dans les ballets; il faut avoir vu la justesse de leurs mouvements, la rapidité de leurs pirouettes, de leurs entrechats pour s'en faire une idée. On ne conçoit pas que de simples fils puissent produire de semblables résultats. Celui qui fait ici l'éloge de ces pygmées avoue sans honte qu'il allait souvent les entendre en fort bonne compagnie.

Santo-Lorenzo in Lucina a pris son surnom du bois, jadis consacré à la déesse Lucine, dont il occupe l'emplacement. On entre dans cette église, à une seule nef, par un portique orné des fresques de Ludovico Garzi, peintre dont le mérite consista surtout dans la vérité des attitudes et la facilité de ses inventions. A l'intérieur, un tableau attire et fixe tous les regards; c'est le célèbre Crucifix de Guido Reni. La tête de Jésus si noble, si belle, ses yeux tournés vers le ciel expriment admirablement que le Dieu s'offre en sacrifice volontaire. C'est à Santo-Lorenzo, qu'après deux siècles d'oubli, M. de Châteaubriand, pendant son ambassade à Rome, fit élever une tombe

au Poussin. Le génie du grand écrivain rendit hommage au génie du grand artiste.

Située au milieu du Corso, et s'épanouissant avec noblesse sur une partie de l'antique Forum d'Antonin-le-Pieux, la place Colonna est, avec celle *del Popolo,* la plus régulière de Rome. A droite, le vaste palais Chigi occupe toute sa longueur; à gauche, on voit celui de Niccolini, et ceux de Piombino et de la Poste sont assis aux deux extrémités. Au centre, s'élance la colonne érigée en l'honneur de Marc-Aurèle Antonin; haute de 43 mètres, y compris son piédestal, elle est dorique et autour de son fût, composé de vingt-huit blocs en marbre blanc, circulent en spirales des sculptures relatives à la victoire obtenue sur les Marcomans; parmi ces bas-reliefs, on remarque celui de Jupiter Pluvieux. On sait que les Romains attribuèrent à ce maître de l'Olympe la pluie qui désaltéra les légions, tandis que nos chroniques chrétiennes accordent ce miracle aux prières des cohortes thébaines implorant le vrai Dieu. Ce monument, produisant un superbe effet, par sa grandeur et sa position, est cependant inférieur en mérite à celui de Trajan, et ses détails ne soutiennent pas un examen attentif; lorsqu'il fut construit, l'art déclinait déjà. Au sommet de cette colonne, était placée la statue de l'empereur-philosophe, de l'ami d'Epictète, et qui pourtant fut le père de l'infâme et

cruel Commode ; on l'a maintenant remplacée par celle, en bronze doré, de l'apôtre saint Paul. Le 23 septembre 1841, la foudre tomba sur le piédestal et n'y causa heureusement que de légères fractures promptement réparées.

Entre la colonne et le Corso, Grégoire XIII fit placer une fontaine d'une forme tourmentée, mais de précieuse matière, puisqu'elle est en marbre de Porta-Santa, un des plus beaux employés à la décoration des basiliques et dont l'antique carrière, située dans l'Asie-Mineure, est épuisée ou perdue. Restaurée depuis quelques années, elle a reçu de nouveaux ornements, des conques et des dauphins laissant échapper les eaux.

Le palais Chigi, commencé par Giacomo della Porta, continué par Carlo Maderno et Felice della Greca, n'est pas d'une architecture correcte dans ses détails et la décoration de ses fenêtres; mais, à tout prendre, cet énorme édifice, sans colonnes, sans pilastres, est imposant par sa simplicité, et d'une certaine distance la longueur des lignes fait disparaître les défauts; on ne voit plus qu'une puissante et noble construction. La cour et le vestibule sont d'une grande magnificence, et annoncent l'habitation de princes aussi distingués par l'illustration de leur famille que par leur constant amour des lettres et des arts, et la bibliothèque Chigiana, décrite au troisième volume de ce *Voyage*, en est

une preuve irrécusable ; son possesseur actuel n'a rien perdu des goûts scientifiques de ses ancêtres. Parmi les statues et les tableaux, il faut distinguer l'Emblème de la vie et de la mort, l'Enfant dormant et un Crâne humain posés sur deux coussins, du Bernini; c'est un des meilleurs ouvrages de cet habile sculpteur, qui sacrifia trop au mauvais goût de son siècle, mais que la nature doua d'un admirable talent d'exécution. Une Vénus, un Apollon antiques, ainsi qu'un terme surmonté d'un buste de Mercure; la déesse, d'après son inscription grecque, est une copie de la Vénus de Troas faite par Ménophante. L'Apollon paraît être du temps d'Adrien, si l'on s'en rapporte à un peu de sécheresse et de froideur dans son style. Le Mercure, dont la tête ne fut pas retrouvée, et que l'on remplaça par une moderne en stuc, est un des beaux modèles de draperies que l'antiquité nous a laissés. Les peintures sont nombreuses, et il faut se borner à citer les plus remarquables : Saint-François, Saint-Pascal, Sainte-Cécile, de Benvenuto-Garofalo, et une Ascension, où l'on retrouve la richesse de couleur, la grâce, l'heureuse composition de cet élève chéri du grand peintre d'Urbino, de Rafaele; Saint-Jean-Baptiste au désert se désaltérant à une source, de Michel-Angelo Caravaggio, dont la sauvage âpreté convenait parfaitement au sujet; la Sainte-Cécile, de Guido Reni; l'Ange-Gardien, de

Pietro di Cortona ; la Flagellation, par Guercino, d'un relief, d'une vigueur de coloris extraordinaire; Jésus, d'Annibale Carraccio; un Satyre disputant avec un Philosophe, singulière allégorie, représentant les combats du vice et de la vertu, bizarre tableau connu par la gravure; des Enfans, entourés de fleurs, attribués au Baroccio, mais qui, du moins, sont dignes de ce peintre, heureux imitateur du Correggio, et, néanmoins, ayant su garder un caractère original; des portraits du Titiano; un d'eux passe pour être celui du vénal panégyriste, du scandaleux satirique Arétin. Mars, Vénus et l'Amour, dont le dessin si pur, le fini, le précieux pinceau font reconnaître Leonardo di Vinci ; un Moine, d'Andrea Sacchi; et, enfin, terminons par l'ébauche préparatoire de son célèbre saint Romuald, placé maintenant au Vaticano; on aime à voir comment il préparait son œuvre, et les modifications qu'elle éprouva. Dans un cabinet du second étage, des cadres vitrés défendent du contact de l'air une collection de dessins, de Giulio Romano, Sacchi, Bernini, et autres artistes renommés.

Au fond de la place, le bâtiment de la poste et du contrôle est moitié ancien, moitié moderne. La partie nouvelle, plaquée à la vieille construction, consiste en un portique à colonnes ioniques cannelées d'un noble style, et qui montrent que l'archi-

tecte a cherché les bonnes traditions; cependant, cette colonnade est d'une froide élégance, et peut-être ce défaut provient-il de la blancheur bleuâtre du marbre, que le temps n'a pas encore suffisamment coloré. Mais un plus réel défaut, et malheureusement sans remède, c'est la petitesse de ce portique, accablé sous le contraste des hautes et larges masses environnantes.

L'épaisseur de ce bâtiment est seule interposée entre la place Colonna et celle de Monte-Citorio, à laquelle on arrive par une rampe latérale. Son terrain, exhaussé d'une douzaine de mètres au-dessus du Corso n'est pas naturel; ce furent les débris de l'amphithéâtre de Statilius Taurus, qui le formèrent et prirent assez de consistance pour permettre d'y fonder plusieurs maisons, et la Curia Innocentiana. Au milieu, on voit le grand obélisque de Psammeticus Ier, jadis consacré au soleil à Héliopolis, qu'Auguste fit poser dans le champ de Mars, et que l'on retrouva au chevet de Santo-Lorenzo in Lucina, sous le pontificat de Jules II, mais brisé en six morceaux. En 1789, l'architecte Antinori, par ordre de Pie VI, réunit et redressa ses fragments au lieu qu'il occupe aujourd'hui; couvert d'hiéroglyphes, il a 22 mètres de hauteur, sans compter sa base de 4 d'élévation; en tout 76 pieds, ancienne mesure. Son sommet est surmonté d'une boule de bronze perforée pour donner pas-

sage, à midi, aux rayons du soleil. Il eut la même destination au Champ-de-Mars; mais on ne sait par quel accident ce gnomon, au bout de 30 années, n'indiqua plus exactement la moitié du jour. Pline, qui atteste le fait, n'en dit pas la cause d'une manière satisfaisante.

Sur la même place, Bernini construisit la partie extérieure de la Curia Innocentia ou palais des Administrations; Carlo Fontana acheva l'intérieur. Le tout est d'une architecture simple et noble, et plus qu'il n'appartient ordinairement au Bernini; mais, par une bizarrerie que les inégalités du terrain n'exigeaient pas, la façade, au lieu d'être prolongée sur une droite ligne, forme un demi-dodécagone dont les angles, il est vrai, sont très-obtus; en sorte qu'elle ressemble à un paravent presque entièrement développé. La cour est ornée d'une belle fontaine et de son bassin en granit oriental. Ce vaste bâtiment contient les bureaux et les chancelleries des tribunaux civils, ceux de première instance, les appartements du cardinal camerlingue, du trésorier-général et leurs secrétaireries; l'administration de la loterie y réside aussi, et, si l'on peut surmonter le dégoût qu'inspire cette honteuse institution, c'est un curieux spectacle que celui offert, deux fois par mois, à la sortie des numéros tombant de la roue de fortune, ou plutôt de misère et de spoliation. C'est là, parmi ce

peuple si prompt à recevoir toutes les impressions, que l'on juge de la mobilité des figures italiennes, que l'on voit des transports insensés de joie ou de douleur, que l'on entend bénir le saint protecteur qu'on invoqua, ou poursuivre d'imprécations celui qu'une neuvaine, accomplie à ses autels, aurait dû rendre favorable. En vérité, ne vaudrait-il pas mieux mettre un léger impôt de plus sur le pays, plutôt que d'exciter la cupidité des classes ignorantes, la mendicité, le vol même auquel elles se livrent pour satisfaire une folle et souvent criminelle passion; plutôt que de laisser outrager la morale et la religion? En France, aucun des inconvénients, que l'on pouvait craindre de la suppression de la loterie, ne se sont réalisés; une police intelligente a su organiser une active surveillance.

La simple et belle architecture du palais Sciarra-Colonna est de Flaminio Ponzio; cependant la porte d'honneur, d'ordre dorique, et modèle en son genre, passe pour un des plus remarquables ouvrages du célèbre Vignola. La collection que renferme ce noble édifice mérite qu'on n'oublie point de la visiter; non-seulement elle est nombreuse, mais presque tous ses tableaux proviennent des plus habiles maîtres. En première ligne, plaçons une copie de la Transfiguration, que l'on attribue à Valentin ou à Carlo Napolitano, et qui, peut-être, est de Giulio Romano, car on y retrouve sa fermeté de

dessin et de pinceau; Jésus-Christ, de Spada, peintre bolonais, hardi, original, vigoureux coloriste, et offrant un mélange de la manière des Caracci et du Parmigiano; Circé et les compagnons d'Ulysse, tableau capital de Benvenuto Garofalo; la Cléopâtre, de Lanfranco; la Descente de Croix, de Baroccio, qui sut s'approprier une partie des talents de Rafaele et du Coreggio; Moïse, de Guido Reni; une Vierge, par l'Albani; la Prédication de saint Pierre et de saint Augustin, de Pietro di Cortona; une autre Vierge, d'Andrea del Sarto, le premier de tous les artistes, si Rafaele n'eût existé, pour représenter la grâce divine dela mère du Sauveur, et qui, plus que le roi des peintres, sut la revêtir d'une ravissante couleur; deux Evangélistes, du Guercino; une Décollation de saint Jean-Baptiste, par Giorgione, rival du Titiano, et dont les ouvrages de chevalet sont rares, ce peintre ayant presque toujours été occupé aux grandes machines, aux décorations à fresque des temples et des palais publics de Venise; un charmant petit tableau de Giotto, que le temps a respecté; le Martyre de saint Erasme, du Poussin; la Famille du Titien, peinte par lui-même, où brillent les blondes teintes du sang vénitien; la Vanité et la Modestie, célèbre peinture de Leonardo di Vinci; et enfin l'admirable portrait d'un musicien, par Rafaele : portrait connu sous le nom du Joueur de violon. Le palais Sciarra est en

partie situé sur l'emplacement où le sénat fit élever un arc triomphal au stupide Claude. Fiez-vous après cela aux monuments que les flatteurs consacrent à la puissance! Les médailles seules les égalent en mensonges.

Nous voici parvenus au palais Doria-Panfili, un des plus importants par sa grandeur, ses richesses, et tombé, en partage de succession, des princes romains Panfili aux Doria de Gênes. Agrandi à diverses époques, et sous la direction de plusieurs architectes, il manque d'unité, et, de plus, chacune de ses parties extérieures porte les marques évidentes de la d gradation de l'art, j'ose presque dire d'une puérile barbarie, à la façade principale s'étendant sur le Corso; triste ouvrage de Valvasori! Borromini, Pietro di Cortona, Bernini, Amali, tra vaillèrent tour-à-tour aux ailes qui se prolongent sur la place du Collége-Romain et vers celle de Venise, car ce palais couvre un immense terrain; mais ne nous occupons que de la façade du Corso. Il est impossible de rien voir de moins pur, de moins assujetti aux règles du bon sens, de plus ridiculement contourné; ainsi, par exemple, la corniche, au lieu d'être en ligne droite, présente des ressauts, des arrondissements ondulés, en sorte que, lorsqu'on la considère de profil, elle semble brisée ou faussée, du moins, par un tremblement de terre, et cependant on s'est donné une peine infinie à la charger

d'ornements maigres, sans relief, et vicieux de tous points. Les fenêtres, petites, étroites, sont aussi d'un goût dépravé. Les colonnes des portes n'appartiennent à aucun des ordres, et des fleurs de lis, imitant grossièrement le corinthien, composent leurs chapiteaux. Mais, Français, pardonnons toutefois cette hérésie architectonique en faveur du sentiment qui commanda cette singulière décoration. Les Panfili, toujours dévoués à la France, attachèrent avec orgueil ses armes à leur palais; son intérieur dédommage heureusement de ces tristes bizarreries : le vestibule est grandiose; l'escalier, construit en avant de la galerie, permet de jouir d'une belle perspective. La grande cour, entourée de portiques superposés, fait reconnaître, à la noblesse, à la pureté, à l'harmonie de son ordonnance, le style du Bramante, ou du moins d'un artiste de son école. Les écuries, probablement bâties par le même architecte, sont spacieuses, disposées avec magnificence et dignes d'un souverain.

Il serait impossible de nombrer et de décrire tous les tableaux rassemblés dans les salles de ce palais et ses quatre galeries environnant la cour; un livret, pareil à ceux que l'on vend aux portes des musées publics, y suffirait à peine; c'est donc une nécessité d'indiquer seulement quelques chefs-d'œuvre aux amateurs. Dans la première chambre, dix-sept paysages à fresque du Guaspre, dont plu-

sieurs sont d'extraordinaire dimension et atteignent à une longueur de six à sept mètres; on y trouve un beau choix de sites, de nobles lignes habilement cadencées, une admirable franchise d'exécution; mais, il faut en convenir, la vapeur et la finesse des tons y manquent totalement (1). La seconde contient également une belle et nombreuse collection de paysages du Poussin, où l'on remarque toujours l'esprit grave et philosophique de l'auteur du Diogène, du Déluge et des Bergers d'Arcadie. Dans les quatre suivantes, Sainte-Dorothée, par Lanfranco; un Enfant et un Lion, du Titiano; les Vendeurs chassés du Temple, de Bassano, peintre vénitien étonnant par la vigueur transparente de ses teintes, sa distribution de la lumière et le rapprochement qu'il a su faire, avec harmonie, des plus discordantes couleurs. Une Vierge, de Giovanni Bellini, un des fondateurs de la nouvelle école vénitienne, et qui contribua le plus à faire disparaître le style étroit de l'ancienne; une Sainte-Famille, de Garofalo; Endymion, du Guercino, beau de coloris, mais privé de la grâce et de la noblesse requises pour un pareil sujet; un

(1) Peut-être est-il impossible d'obtenir, au moyen de la fresque, qu'il faut peindre au premier coup, cette vapeur, ces tons aériens qui sont le triomphe de Claude Lorrain et d'Herman van Swelfeld. On ne peut y atteindre que par des retouches et des glacis continuels.

portrait de la maîtresse du Titiano, par Bronzino; celui de Machiavel, vu de profil, où l'artiste exprima la finesse, la réflexion, la sécheresse d'âme de l'immortel politique, de l'auteur du *Traité du Prince*, détestable bréviaire des ambitieux, des scélérats italiens du seizième siècle. Saint-Jérôme, de Palma; le peintre y a renouvelé l'anachronisme de lunettes placées sur un livre que le saint vient de lire; une Descente de Croix, de Paolo Véronèse; le beau tableau de la Mort d'Abel, par Salvator Rosa; la Piété, œuvre renommée d'Annibale Carraccio; une gracieuse et pure Sainte-Famille, de Perugino; Saint-Bruno, de Mola; un Prophète, d'Andrea Sacchi; Icare et Dédale, par l'Albani; une Charité romaine, de Valentin; de Sebastiano del Piombo, l'amiral Andrea Doria, le vainqueur des pirates, le plus grand homme de mer de son temps, représenté sur une galère et entouré de sa famille; beau titre de noblesse pour ses descendants, pour le possesseur actuel du palais qui porte son nom. Aux portraits déjà cités, ajoutons ceux de Baldus et de Bartole, attribués à Rafaele; de Jansenius, que l'on prête mal à propos au pinceau de Titiano (1); trois de Van Dyck; celui de la

(1) L'erreur est manifeste. Jansenius naquit en 1585, et Titiano mourut de la peste en 1576. Peut-être le Jansenius que peignit Titiano était-il l'évêque de Gand, qui se distingua au concile de Trente; mais certainement ce ne put être le fameux auteur des cinq

femme de Rubens, peint par son mari et magnifique de couleur ; on voit qu'il a été exécuté *amorosamente*, avec amour, ainsi que disent les Italiens.

Les salles déjà si riches ne contiennent pourtant que la moindre partie des trésors de ce palais ; c'est dans les galeries qu'ils sont principalement réunis ; l'œil se fatigue à les examiner, à démêler leur mérite ; comme pour les précédents, contentons-nous d'une courte indication des plus précieux. Cinq grands paysages, de Claude Lorrain, les plus beaux peut-être que l'on connaisse ; celui surnommé le Moulin est d'un prix inestimable. Cinq autres, demi-circulaires, d'Annibale Carraccio, sans doute d'une belle composition, dont les figures sont mieux dessinées, mais qui n'approchent pas du Lorrain pour l'exacte imitation de la nature ; Loth et ses Filles, de Gherardo, effet de nuit rendu comme il savait le faire ; la Visitation de la Vierge, une Sainte-Famille, le Mariage de sainte Catherine, par Benvenuto Garofalo ; Junon décapitant Argus, tableau d'une belle couleur, de Saraceni, Vénitien inconnu en France ; une demi-figure de femme, de Murillo ; le Souper de Jésus chez les Pharisiens, du Tintoretto ; Vénus et Adonis, de Paolo Véronèse ; la Sainte-Agnès, du Guer-

propositions, malgré ce qu'en disent les *ciceroni*, fort mauvais chronologistes.

cino, ouvrage capital de ce maître; le Sacrifice d'Abraham, du Titiano, admirable de coloris, et plus noble de formes et de composition que ne le sont ordinairement les productions de l'école vénitienne; une Vierge, de Guido Reni; Judith, du même artiste et de sa première manière, aussi forte et sombre que la seconde est claire et limpide; portrait d'Innocent X, par Velasquez, où l'on retrouve cette imitation exacte, mais un peu commune, de la nature à laquelle se vouèrent les peintres espagnols; un Faune, présumé de Rembrandt; l'Ecce-Homo, de Ludovico Carraccio; l'Arche de Noé, du Bassano, sujet qu'il a souvent répété à cause de son rare talent pour représenter les animaux; Jésus sur la Croix, de Michel-Angelo Buonarroti; deux Madonnes, de Sasso Ferrato, qui sut si bien rendre la gracieuse humilité de Marie; le portrait prétendu de Jeanne de Naples, par Leonardo di Vinci (1); Les quatre Vertus, du Correggio, ébauche dont une partie de la toile n'est pas même couverte; une des têtes n'est encore qu'au crayon, deux autres sont très-avancées; on a mis sous verre ce précieux tableau. Enfin, terminons par les célèbres Avares, d'Albert Durer peinture chargée peut-être de trop minutieux dé-

(1) Encore autre anachronisme. Jeanne mourut en 1435, et Leonardo en 1519.

tails, selon la méthode allemande du seizième siècle, d'une exécution un peu sèche, mais faisant ressortir, avec une effrayante vérité, un des vices les plus honteux de l'espèce humaine.

Ces vastes galeries, ainsi que plusieurs appartements, sont meublés d'étoffes moitié laine et moitié soie, ornées de fleurs, de rinceaux, et dont la curieuse et habile fabrication française remonte au dix-septième siècle. La conservation de leurs couleurs et surtout du bleu, probablement celui du pastel, est surtout remarquable (1). Le palais Doria et ceux dont nous allons nous occuper, en terminant ce chapitre, sont assis sur l'emplacement de l'ancien Champ-de-Mars.

En remontant le Corso jusqu'à son extrémité, on parvient à la place de Venise, dont quatre palais enferment la surface : ce sont ceux d'Aste, des ducs Torlonia et le grand et le petit de Venise; celui d'Aste n'offre rien de remarquable sous le rapport des arts, mais présente un exemple de la

(1) Une ordonnance d'Henri IV défend de se servir, pour la teinture, de l'indigo, et, le représentant comme peu durable, veut qu'on lui substitue, selon l'ancien usage, le bleu de pastel, *isatis tinctoria*. C'était une erreur; mais elle montre que le pastel, éprouvé par une longue expérience, passait pour très-solide. Peut-être aussi Sully, auteur de cette injonction, voulut-il protéger un produit national qui provenait principalement de Lauraguais, près de Toulouse.

fragilité des grandeurs humaines; il reçut dans ses murs des puissances déchues. Lorsque Mme Bonaparte, mère de l'empereur, en fit l'acquisition, elle y donna asile aux membres de sa famille qu'une loi contraignait à quitter la France; il est aujourd'hui la propriété de son petit-fils, prince de Musignano.

Appartenant jadis aux comtes Bolognetti, l'habitation des ducs Torlonia, remise à neuf, blanchie, modernisée, est privée de ce vernis du temps qui donne tant de charme aux grandes constructions; elle a deux cours entourées de portiques, et deux façades dont l'une donne sur la place des Saints-Apôtres, et l'autre sur celle de Venise. Sous les portiques sont placées des sculptures antiques d'un mérite secondaire. De plus précieuses ornent l'intérieur des appartements, et leur propriétaire, usant noblement d'une immense fortune, y a joint de modernes statues commandées aux artistes romains; dans un cabinet, construit exprès pour le recevoir, on admire le célèbre groupe d'Hercule et de Lycas, une des plus belles productions de Canova.

Au milieu de tous ces palais, dont la construction date des seizième et dix-septième siècles, celui de Venise est une espèce d'anomalie et le seul qui, par sa massive architecture, sa nudité d'ornements, sa vaste corniche à créneaux et à machicoulis, ses

rares fenêtres ouvertes sur de lisses murailles, rappelle le moyen-âge. Evidemment, il fut bâti à double fin : pour servir de logement en temps de paix, de forteresse en cas de guerre ou de révolte, et jamais cet édifice ne remplit mieux le but qu'on se proposait ; ses gigantesques proportions, sa fière simplicité, son aspect à la fois imposant et formidable, le rendent certainement un des plus nobles ouvrages qu'ait produit l'aurore de la Renaissance. Il servit long-temps de demeure aux papes, et reçut Charles VIII allant à la conquête du royaume napolitain. Pie IV en fit don à la république de Venise. Les domaines vénitiens ayant passé à la maison d'Autriche, cette puissance y loge maintenant son ambassadeur. Le petit palais, se rattachant au grand à angle droit, est du même style, et il est difficile de lui assigner une destination ; car il ne se compose intérieurement que d'un portique à deux étages, entourant un jardin, et revêtu à l'extérieur d'une façade ; n'ayant ni appartements, ni distributions, il ne fut jamais habitable. Voulut-on seulement en faire un promenoir dans le jardin, en été, sous les portiques, en hiver ? Ce qui semblerait l'indiquer, c'est que, privé de sortie sur la place et les rues adjacentes, on ne peut y pénétrer que par le grand palais ; mais alors il faut convenir que l'utilité n'était pas en proportion de la dépense. C'est là que se termine le Corso ;

des rues tortueuses et de peu de longueur le séparent du Capitole.

PLACE ET COLONNE TRAJANE. — TRAVAUX DE L'ADMINISTRATION FRANÇAISE. — SANTA-BIBIANA. — SANTO-EUSEBIO. — SANTA-PRAXEDE. — SANTO-MARTINO DI MONTI. — SANTO-PIETRO IN VINCOLI. — SANTO-CLEMENTO. — SANTO-STEFANO-ROTONDO. — SANTA-MARIA DELLA NAVICELLA. — SANTO-GREGORIO. — MONTE-AVENTINO.

De la place de Venise, en suivant, à sa gauche, la rue Santa-Andrea-delle-Fratte (des Buissons), on arrive à l'ancien emplacement du Forum-Trajanum, à la colonne érigée par le sénat reconnaissant, au fils adoptif, au vertueux successeur du sage Nerva ; depuis dix-huit siècles elle est encore debout, intacte, et dut sa conservation à ses matériaux en marbre ; car l'ignorante avidité des barbares détruisit une grande partie des monuments et des statues de bronze ; on les vit même démolir ou mutiler de solides édifices pour s'emparer des tenons en métal, destinés à lier ensemble d'énormes pierres ; la précaution qui devait assurer leur durée fut cause de leur destruction. Après l'examen de la place Trajane, nous parcourrons l'extrémité orientale du Viminale, et les monts Esquilino et Cœlio, où l'on ne voit aucun des somptueux palais de la noblesse romaine, mais que la piété peupla

de nombreuses églises, répandues, la plupart, en des lieux inhabités et consacrés aux cultures de la vigne et des jardins potagers (1).

Avant 1812, la place Trajane, encombrée d'ignobles maisons, n'existait pas, pour ainsi dire, et sa colonne, la plus belle qui soit au monde, pouvait à peine être aperçue d'un local si étroit. Par suite de l'exhaussement que produisirent de successifs remblais, son piédestal était comme enseveli dans une espèce de puits qu'on s'était borné à creuser alentour. Fidèle aux projets d'embellissements qu'elle avait conçus, l'administration française abattit une grande partie des vieilles constructions, agrandit l'emplacement, mais ne put lui donner, ainsi qu'elle le désirait, une périphérie parfaitement régulière et faire de la colonne le centre de la place. L'irrégularité provint du respect que l'on eut et que l'on devait avoir pour les deux églises de la Madonna di Loretto et del Nome di Maria; il aurait fallu les démolir. On se borna, et cependant le travail fut considérable, à tracer sur le terrain, déblayé de ses masures, une ellipse lon-

(1) A la fin du onzième siècle, ces collines étaient couvertes d'habitations depuis le palais de Latran jusqu'au Colisée; mais le Normand Robert Guiscard, comte de Sicile, de la Pouille et des Calabres, étant venu au secours de Grégoire VII, assiégé par l'empereur Henri III et réfugié au château Saint-Ange, mit le feu à ce quartier, qui est resté désert.

gue de 106 mètres, large de 55, excavée dans le sol de 6 à 7, et environnée, à hauteur du plan moderne, d'une chaussée que protègent des murs de soutènement; des arcades, pratiquées dans leur épaisseur, ont reçu les antiques débris que les fouilles ont fait découvrir. Le plancher est donc en contrebas ; mais l'œil plonge dans cette vallée artificielle et contemple facilement, depuis sa base jusqu'au sommet, la colonne placée sur un des deux foyers de l'ellipse; son élévation dépasse de 50 centimètres celle de l'Antonine. Le piédestal est admirable de proportions et d'ornements, et le fût, ainsi que le chapiteau d'ordre dorique, se composent de vingt-trois blocs. La statue en bronze de saint Pierre a remplacé, par ordre de Sixte-Quint, la colossale de Trajan, que les barbares avaient probablement fondue. Sans compter les chevaux, les armures, les trophées, les machines de guerre, fidèlement représentées, 2,500 figures, en bas-relief, et de 66 centimètres circulent, en spirale, autour de cette colonne, et rappellent les victoires remportées sur les Daces et leur roi Décébale; elles furent sans cesse étudiées par Rafaele et ses illustres élèves, et leur sculpture est tellement semblable, de style et d'exécution, qu'on dirait qu'elles sortirent d'une seule main, si un seul artiste pouvait suffire à terminer une si grande et si noble entreprise. A la fin des travaux de déblayement,

on arriva aux fondations et au pavé en marbre de la basilique ulpienne, de sa célèbre bibliothèque, du Forum de Trajan et du temple dédié à ce prince. Des débris de colonnes en granit indiquaient les diverses parties de ces immenses constructions, et en avant de la grande colonne on releva et rétablit, autant que possible, dans leur ordre primitif les tronçons de celles que l'on put retrouver. Tous ces édifices, liés les uns aux autres, occupaient une surface longue de deux mille pieds romains, large de 650 et de 120,000 mètres carrés. Pour les construire, il fallut aplanir, égaliser l'espace compris entre deux collines, et non, probablement, les tailler à pic jusqu'à la hauteur de 110 pieds, comme le dit cependant une inscription; mais les inscriptions sont quelquefois hyperboliques, et l'examen du Quirinale et du Viminale prouve que leurs pentes, assez douces en cet endroit, n'exigeaient pas de si monstrueuses tranchées. Une singularité qui doit être remarquée, c'est qu'un cavedium ou petite cour à portiques, de 25 mètres seulement dans un sens et de 18 dans l'autre, environnait la colonne triomphale, et l'on ne conçoit pas quelle raison porta les architectes à l'enfermer dans cette enceinte et à dérober ainsi aux regards un tiers au moins de leur chef-d'œuvre.

Par la rue Santa-Maria-Maggiore, montons jusqu'à l'église de Santa-Bibiana, assise au sommet de

l'Esquilino, et descendant ensuite cette haute colline, nous examinerons les autres monuments religieux répandus sur sa déclivité et dignes d'attention.

Santa-Bibiana, fondée dès le quatrième siècle, est, dit-on, située sur l'emplacement qu'occupait le palais de l'empereur ou plutôt de l'usurpateur Licinius. Restaurée plusieurs fois, elle le fut définitivement en 1625, et dut sa nouvelle façade au Bernini, qui l'enrichit aussi d'un de ses meilleurs ouvrages, de la statue de la Sainte; cet artiste, jeune alors, étudiait encore l'antique, et au choix de bons modèles, il joignit déjà l'heureuse facilité de tailler habilement le marbre. L'église est petite, et cependant a trois nefs que séparent huit colonnes de granit. Les peintures à fresque sont du Florentin Ciampelli, grand dessinateur, passable coloriste, et de Pietro di Cortona; on doit regretter que le temps ait endommagé celles-ci, et qu'on se soit vu dans la triste obligation de les retoucher.

Santo-Eusebio, reconstruit, en 1750, par Antonio Fontana, est un titre de cardinal. Son architecture intérieure, à pilastres ioniques, se ressent moins de la décadence que les autres constructions de la même époque. Des marbres rares, des albâtres choisis décorent ses autels, et une boiserie élégamment sculptée entoure les parois du chœur; mais son plus bel ornement est la fresque de Ra-

phaël Mengs ; c'est un de ses meilleurs ouvrages; si l'artiste, encore dans sa jeunesse, lorsqu'il la produisit, n'avait point acquis toute la pureté de son dessin, toute la sagesse de plus tardives compositions, il n'était pas non plus sujet alors à un peu de symétrique froideur qu'on lui a quelquefois reprochée.

La cour à portique de Santa-Praxede est plantée d'orangers, mêlant le parfum de leurs fleurs à l'encens des cérémonies religieuses. L'église, érigée en 822, sombre, petite, décorée de seize colonnes de granit, qui divisent ses trois nefs, peut se vanter de posséder un escalier à double rampe, conduisant au chœur, et formé d'une des plus rares et précieuses matières que les Romains aient apportées de l'Orient, car sa carrière est perdue; ses marches, toutes d'un seul bloc, sont de marbre rouge antique monochrome; à peine aujourd'hui les fouilles en laissent-elles découvrir quelques fragments. Quatre colonnes de porphyre entourent le maître-autel et soutiennent un baldaquin. A la demi-coupole de l'abside, on voit une grande et belle mosaïque, en style byzantin, du neuvième siècle, dont les émaux brillent encore d'éclatantes couleurs. Dans la sacristie, on conserve une Flagellation du Christ, par Giulio Romano; superbe tableau de ce grand maître, qui eut les honneurs de l'enlèvement, et fut apporté au musée de Paris

lorsque les commissaires français vinrent à Rome choisir soixante tableaux d'élite.

Succédant à une vieille construction du sixième siècle, Santo-Martino, rebâti en 1650, est tout moderne et se ressent du goût de l'époque; mais, aux yeux du vulgaire, ses défauts sont cachés sous la richesse de l'ornementation, et il faut convenir que cette église des frères carmélitains est somptueusement décorée. Vingt-quatre antiques colonnes corinthiennes, de marbres diversement colorés, établissent les divisions entre la grande nef et les bas-côtés. Huit de leurs chapiteaux, cinq d'un côté, trois de l'autre, sont en bronze doré, seize en marbre blanc, et cependant cette anti-symétrie n'est pas trop choquante. Sur l'or de la frise se détachent, en grisaille, des ornements qui, peut-être, n'ont aucun analogue. Ce sont des autels, des piscines portées par des animaux, des palmiers, des tours, des raisins, des candélabres, une potence, un ciboire, une barque, un chariot enflammé, des arcs, des cuirasses : emblêmes de l'Ancien et du Nouveau-Testament, si l'on en juge par le ciboire, le char d'Elie et la potence d'Aman. Le chœur, magnifique et chargé de dorures, renferme trois fresques de Cavallucci, mort en 1795, et le dernier coloriste de l'école romaine; mais une des singularités et, en même temps, une des gloires de cette église occupe toute la longueur des petites

nefs; vingt paysages du Guaspre, peuplés de figures peintes par le Poussin, représentent la vie du prophète Elie, que l'ordre du Mont-Carmel invoque, à tort ou à raison, comme son fondateur. C'est la seule fois, sans doute, qu'une série de paysages fut introduite dans un monument religieux; on y a joint deux vues d'intérieur des basiliques de Saint-Jean-de-Latran et du Vatican. Un escalier, commençant au milieu de la grande nef, en avant du chœur, conduit à une chapelle souterraine, dont l'architecture est de Pietro di Cortona. Plus bas encore, mais un peu de côté, on pénètre sous trois rangs de voûtes portées par d'énormes piliers en briques; on y voit un pavé et une image de la Vierge en mosaïque. La destination primitive de cette substruction est incertaine. Quelques antiquaires n'y retrouvent que les restes de bains, devenus plus tard des catacombes, et ce qui le ferait croire, c'est qu'une inscription, placée dans l'église supérieure, annonce qu'elle fut érigée sur trois portions de terrains dépendantes des thermes de Titus, de Domitien et de Trajan; d'autres prétendent y reconnaître une basilique construite par Constantin. Santo-Martino possède un modeste tombeau, celui d'un bienfaiteur de l'humanité, de frère Paoli di Sarzanna, fondateur d'un hospice qui a retenu son nom.

Santo-Pietro in Vincoli (aux Liens) a le titre de

basilique, et c'est une des plus anciennes puisque sa fondation remonte à 442; mais plusieurs fois elle fut restaurée, et, enfin reconstruite, en 1705, par Francesco Fontana, sous le pontificat de Clément XI; c'est dire assez que son architecture n'est pas irréprochable; cependant, cette église est splendide et d'un aspect imposant. Un portique à cinq arcades précède l'entrée, et vingt colonnes antiques, en marbre grec du mont Hymète, cannelées et d'ordre dorique, soutiennent les nefs. Parmi les peintures et sculptures, il faut distinguer le Saint-Augustin et la Sainte-Marguerite, un des plus beaux ouvrages du Guercino; la grande fresque, de Coppi; une Pitié avec les trois Marie, de Pomarancio; la copie du Saint-Pierre, de Domenichino, dont l'original est conservé dans la sacristie; le Sébastien, mosaïque byzantine du septième siècle, remarquable par le costume et l'ample barbe du saint. Au fond de l'abside, un siége antique en marbre blanc, d'un noble style; les tombeaux des cardinaux Margotti et Agucci, érigés sur les dessins de Domenichino, et, chose singulière! qu'il orna de leurs portraits; alliant ainsi l'œuvre du peintre à celle du sculpteur; mais tout s'efface devant le cénotaphe de Jules II, qui repose encore au Vaticano, et probablement ne sera jamais transféré de son obscur caveau à Santo-Pietro in Vincoli; c'est là qu'on admire la plus

étonnante statue moderne, le fameux Moïse, de Michel-Angelo Buonarroti, qui, dans la conception hardie de l'auteur, ne devait être que la minime partie d'un gigantesque tombeau peuplé de quarante figures. La mort du pape interrompit une entreprise, presque impossible à exécuter par un seul artiste, et Moïse, heureusement terminé, fut placé sur le cénotaphe réduit dans toutes ses proportions. La taille du législateur des Hébreux est colossale, son vêtement bizarre, et ce que les draperies ne recouvrent pas révèle une profonde science anatomique. Tenant sous son bras les tables du Sinaï, et ministre d'un Dieu, implacable vengeur des infractions à ses lois, le terrible pontife va promulguer leurs Commandements. Mais sa tête fait éprouver d'inexprimables sentiments; tout y annonce la fermeté du vouloir. De naissantes cornes surmontent son front, et sur cette face austère, menaçante, osseuse, aux yeux enfoncés, au nez fortement aquilin, aux traits allongés, on démêle quelque chose du bouc sauvage, de l'antilope errante au désert. C'est l'œuvre humaine la plus extraordinaire qu'on puisse voir, et les regards ont peine à s'en détacher. Quatre statues, placées dans les niches adossées au mur et représentant la Vie active, sont de Rafaele Montelupo, élève de Buonarroti, et la comparaison leur fait tort. Le sarcophage, privé de la noble simplicité si nécessaire à

un monument funèbre, porte des masques de satyres, ornement fort peu convenable à la tombe d'un pontife chrétien. Ce rappel au paganisme est dû encore à Michel-Angelo, quelquefois aussi malencontreux architecte qu'habile sculpteur.

Dans la vallée formée par les contrepentes de l'Esquilino et du Cœlio s'élève Santo-Clemento, d'autant plus curieux à visiter qu'il est à Rome le seul monument, destiné au culte, conservant les distributions des primitives églises. Sa construction remonte probablement au quatrième siècle, puisqu'au commencement du cinquième, en 417, le pape Zozime y condamna l'hérétique Célestius. Les restaurations que le temps rendit nécessaires n'ont rien changé à sa forme ; le vestibule qui précédait cette église est maintenant un portique carré à quatre colonnes de granit ; vient ensuite l'*atrium*, la cour, environnée d'un second portique, où s'arrêtaient les catéchumènes. A l'intérieur, seize colonnes de marbres divers, et enlevées aux édifices antiques, divisent les trois nefs ; leurs chapiteaux ioniques sont modernes et barbares ; dans la nef du milieu, une galerie transversale, ou jubé, sépare le chœur de la partie réservée aux fidèles, et porte le monogramme de Jean VIII, élu en 872 ; aux deux côtés de ce jubé subsistent encore les ambones, espèces de massifs pupitres sur lesquels on plaçait les Evangiles que le diacre lisait au peu-

ple; au fond du sanctuaire, on voit le siége de l'évêque, et, sur deux rangs, ceux réservés aux prêtres assistants. A la demi-coupole, le cardinal Gaetani fit placer, vers la fin du treizième siècle, une mosaïque où la raideur et le style bizantins ont disparu en grande partie; elle rassemble, par anachronisme, Jésus, Saint-Pierre, Saint-Paul, Saint-Dominique, Saint-Clément, et les prophètes Isaïe et Jérémie; au dessous, une fresque reproduit le Sauveur entouré des douze Apôtres; mais ce qui mérite toute l'attention de ceux qui aiment à juger la marche des arts et leurs progrès à diverses époques, ce sont le Jugement et le Martyre de sainte Catherine, par Masaccio (1), admirables pour le temps qui les vit produire : un jeune homme tournant une roue à manivelle, et la sainte, remplie de résignation et d'une grâce naïve, sont de toute beauté. Jésus crucifié entre les deux larrons est encore du même artiste; au bas du tableau, la Vierge évanouie, le groupe des saintes femmes, et trois vieillards occupés de ce qui se passe sur le

(1) Son véritable nom est Maso di Santi-Giovanni; mais sa manière de vivre, insouciante et bizarre, le fit surnommer Masaccio; né en 1401, mort en 1443, c'est un des plus grands peintres qui aient précédé Raphaël. Vasari a dit que tout ce qui avait été fait avant lui était peint, mais que ses ouvrages furent vrais et animés. Tout en rendant justice à Masaccio, il nous semble que Vasari oublie trop son compatriote Giotto.

Calvaire, ne seraient pas désavoués par les plus habiles successeurs de Masaccio; malheureusement, de profanes pinceaux ont retouché plusieurs figures de ces fresques; mais partout où ils ont épargné l'œuvre première, elle brille d'un vif éclat.

De la vallée où Santo-Clemento est situé, gravissons le Cœlio et commençons par visiter Santo-Stefano-Rotondo, que les *ciceroni* décorent du nom de temple antique, mais qui probablement date de 468, époque de sa dédicace; d'ailleurs son architecture et la diversité d'ordres et de matières de ses colonnes, les unes en granit, les autres en marbre blanc, prouvent qu'il fut construit de débris arrachés à d'anciens édifices. Quoi qu'il en soit, l'effet de cette rotonde est merveilleux, et l'on est frappé de sa colossale grandeur, dépassant en diamètre et en circonférence celle du Panthéon, mais non en hauteur, car Santo-Stefano n'a point de coupole (1). En avant du mur d'enceinte, et séparées par un large corridor, espèce de chemin de ronde, s'étendent circulairement soixante-quatre colonnes de moyenne élévation; deux beaucoup plus hautes, et corinthiennes, sont placées transversalement sur le diamètre, à égale distance de l'autel, et soutiennent le plafond; cette singulière

(1) Le Panthéon a, intérieurement, 49 mètres de diamètre, 147 de circonférence; Santo-Stefano, 65 et 195.

disposition, que nécessite la grande portée des charpentes, n'est pourtant pas désagréable à l'œil, et donne au monument un caractère particulier; ces deux piliers, surmontant tout ce qui les environne, ont un aspect majestueux. Sur les parois intérieures, Pomarancio, pour les figures, et Matteo di Sienna, pour les paysages, représentèrent, en trente-deux compartiments, toutes les tortures, tous les supplices appliqués aux martyrs ou inventés par la sombre imagination des légendaires. Ces fresques, assez médiocres et faites à la hâte, ont cependant du mouvement et une couleur vigoureuse.

Erigée sur l'emplacement des soldats étrangers, *castrum peregrinorum*, Santa-Maria in Dominica della Navicella doit son surnom à une barque en marbre, de quatre à cinq mètres de longueur, que l'on voyait dans son voisinage, et qui peut-être était l'indication d'une naumachie. Léon X la fit enlever et y substitua une très-mauvaise copie. Le même pape confia la restauration intérieure de l'église à Rafaele; plus tard Buonarroti édifia son portique, et dix-huit colonnes de précieux granit oriental la divisent gracieusement en trois parties. On attribue les peintures monochromes de la frise à Giulio Romano; mais plusieurs artistes pensent que le style et le faire décèlent plutôt Pierino del Vaga, un des plus habiles élèves du grand peintre

d'Urbino. La mosaïque de l'abside est du temps de Pascal I[er], du commencement du neuvième siècle; elle fut réparée sous Clément XI, appelé, en 1700, au trône pontifical.

Restaurée en 1633 et en 1725, bâtie sur l'emplacement du palais de la famille Anicia, propriété patrimoniale de Grégoire I[er], qui, au sixième siècle, obtint le titre de Grand, et le mérita par son courage, ses talents administratifs et son immense charité (1), l'église, portant son nom, est précé-

(1) La vie des papes de cette époque était une existence toute active et militante. Mais Grégoire les surpassa tous, et l'on ne conçoit pas qu'un seul homme ait pu suffire au fardeau que les malheurs de son siècle firent peser sur lui. D'abord sénateur, préfet de Rome et nonce à Constantinople, pour implorer des secours contre les Lombards, il fut élu par les suffrages unanimes du peuple et du clergé. Assembler fréquemment des conciles destinés à combattre les hérésies et à maintenir la discipline ecclésiastique; envoyer des missionnaires, munis d'instructions étendues, en Angleterre, en Allemagne, en Esclavonie et en Sarmatie, afin d'adoucir, par la religion, les mœurs féroces des Barbares; établir la liturgie et régler le calendrier des fêtes, opération exigeant des calculs et le secours de l'astronomie; officier et prêcher lui-même tous les jours, introduire le chant sacré qui a retenu le nom de Grégorien, administrer les immenses domaines que l'Eglise possédait déjà en Sicile, en Italie et dans la Gaule méridionale, s'occuper de leur culture, en distribuer les produits au peuple romain, que les ravages de la guerre avaient appauvri, assurer les convois de céréales arrivant par mer, relever le courage de ses ouailles et les fortifications de Rome, arrêter, par d'habiles négociations, les progrès de l'ennemi, diriger le mouvement des troupes employées à la défense du territoire romain et de l'Italie méridionale, sans

dée d'une cour dont trois faces sont entourées d'arceaux; la quatrième, où se trouve l'entrée du temple, présente des colonnes ioniques de marbres variés. Sous ce portique, on voit un grand nombre de tombeaux. Le plus digne d'attention est celui des Florentins Bonsi; il date du seizième siècle, et sa forme et ses ornements de bon goût en portent le cachet. Le pape, actuellement régnant, a, comme simple moine, commencé sa carrière dans ce couvent, et s'est plu à l'embellir depuis qu'il occupe le siége de saint Pierre. Les trois nefs possèdent un grand nombre de tableaux, mais aucun de peintres célèbres. Il n'en est pas de même de trois chapelles séparées de l'église, mais communiquant avec elle par un portique. Celle de Santo-Andrea fut un champ-clos où s'exercèrent les rivalités du Domenichino et de Guido Reni. La fresque, du Domenichino, malheureusement altérée par le temps, et qu'on doit reproduire en mosaïque, retrace la flagellation du saint; on y retrouve tout ce qui constitue le talent si élevé, si

compter ce qui s'est perdu, laisser à la postérité des Dialogues, des Homélies, des Commentaires, des Décisions et plusieurs volumes de Lettres offrant de curieuses particularités sur l'histoire de son temps, voilà ce que ce pape accomplit pendant un pontificat de treize années. Sa charité était si ardente, qu'ayant appris qu'un homme était mort sans secours dans les rues, il s'imposa une sévère pénitence. Grégoire fut le type du vrai pasteur.

réfléchi du plus profond penseur de l'école italienne : justesse de mouvement, vérité, noblesse d'expression et de composition ; le bourreau, vu de dos, est admirable de dessin, et fut souvent un objet d'étude pour les jeunes artistes. Guido y représenta le même saint adorant la Croix, et, sauf le coloris, est inférieur à son rival. A la chapelle de Santa-Silvia, il peignit encore le Concert des Anges ; dans la troisième, dédiée à Santa-Barbara, Michel-Angelo Buonarroti dirigea le ciseau d'un Français, de Nicolas Cordieri, sculptant la statue assise de Santo-Gregorio. L'église renfermait, jadis, le tombeau de la fameuse courtisane Imperia, si célèbre au temps de Léon X, et l'on n'avait pas craint de le charger d'une inscription en l'honneur de ses charmes (1). On n'en fait mention que pour montrer quel était le relâchement des mœurs en Italie, au seizième siècle. De la terrasse du couvent, on aperçoit le mont Palatino et les ruines pittoresques du palais des Césars.

En face du Cœlio se trouve l'Aventino, si riche en souvenirs historiques et fabuleux ; jadis il fut couvert de nobles monuments, et aujourd'hui les cultures l'ont envahi ; à peine y aperçoit-on quel

(1) Voici cette inscription : *Imperia cortisana romana, quæ digna tanto nomine, raræ inter homines formæ specimen dedit, vixit annos XXVI, dies XII, obiit 1511, die 15 Augusti.*

ques humbles demeures de jardiniers, et six églises seulement s'élèvent, à distance, au milieu des vignobles; ce sont celles de Santo-Sisto, Santa-Balbina, Santa-Prisca, Santo-Saba, Santo-Alessio, Santa-Sabina; elles n'offrent rien qui mérite une visite; il est donc inutile d'y conduire le lecteur. Disons cependant, pour l'acquit de notre conscience, que Santa-Sabina possède vingt-quatre colonnes de marbre de Paros, dont les carrières sont dès long-temps épuisées; un beau tableau, de Sasso Ferrato; des fresques, de Frederico Zuccheri; un pavé, orné d'une mosaïque du quatorzième siècle; une porte en bois de cyprès de la même époque, habilement sculptée; et que son cloître, carré parfait, montre, dans son pourtour, cent quatre colonnettes dérobées à d'autres constructions.

CAPITOLE. — PALAIS DU SÉNATEUR, DES CONSERVATEURS. — MUSÉE CAPITOLIN. — ARA-COELI. — PRISON MAMERTINE.

En descendant l'Aventino, et en tournant le mont Palatino, qui, ne portant plus que des ruines, est réservé pour la description des monuments antiques, on arrive au Capitolino, situé à égale distance des murs d'enceinte, soit que l'on mesure

de l'est à l'ouest ou du nord au sud (1); ainsi, ce fameux Capitole, où s'élevait le temple de Jupiter, où montaient les triomphateurs, où délibérait un sénat si habile, si ferme et si prudent, mais dont la politique allia trop souvent la perfidie à la force des armes, était au milieu de Rome ancienne, comme elle-même fut assise au centre du monde civilisé.

Moins élevé, mais plus abrupt que les autres collines qui l'entourent, le Capitolino est elliptique, et, probablement, doit son origine à un soulèvement volcanique, car il est composé de tufs lithoïde et granulaire, et partout on y aperçoit l'action des feux souterrains. Aux extrémités de son grand diamètre, se relèvent deux mamelons, laissant entre eux une vallée peu profonde, en sorte que l'ensemble supérieur de la montagne présenterait la forme d'une selle, si la vue n'était pas arrêtée par de vastes bâtiments. Sur un de ces mamelons était fondé le temple de Jupiter Capitolin, et sur l'autre, du côté ouest et près du Tibre, s'élevait l'*Arx,* la citadelle qu'assiégèrent les Gaulois. C'est là qu'on voit la roche Tarpeïenne, dont la hauteur, quoique diminuée par l'amoncellement

(1) La différence de distance entre le milieu de la place du Capitole et l'angle saillant des bastions les plus avancés à l'est et à l'ouest, n'est que de 60 mètres, et du nord au sud, l'excentricité ne dépasse pas 150 sur un diamètre de 4,400.

de débris, est encore de 14 à 15 mètres et non de 7 à 8 mètres, comme l'affirment quelques voyageurs.

Deux rampes conduisent au Capitole moderne; l'une part du Forum, où se tenaient les Comices, et pénètre dans une masse de bâtiments; l'autre, située à l'opposite, la montée d'honneur, si l'on peut s'exprimer ainsi, commence à la place Ara Cœli, et s'étend en ligne droite; d'une longueur et d'une largeur extraordinaires, cette rampe est due à Paul III, et à Buonarroti comme architecte. Au bas, des bassins reçoivent l'eau abondante que versent deux lions égyptiens en granit noir. Au gradin supérieur se rattache la balustrade d'une haute terrasse, portant les colosses de Castor et Pollux en marbre pentélique; près d'eux, à droite et à gauche, sont leurs chevaux dont la petitesse est extrême en comparaison de la grandeur des demi-dieux, et il faut répéter que c'était par suite d'un calcul, par système, et pour faire valoir la taille des héros, que l'on diminuait celle des coursiers. Cette balustrade soutient encore deux trophées improprement appelés de Marius, puisque leur travail semble indiquer le deuxième siècle de notre ère; les médiocres statues de Constantin-Auguste et Constantin-César (1); et, enfin, la

(1) A partir du troisième siècle, lorsqu'un empereur se donnait

colonne Milliaire, marquant le premier mille sur la voie Appienne où elle fut trouvée. Son pendant est moderne. Du haut de la rampe on entre dans la place ou plutôt dans la cour du Capitole, ouverte du côté de la ville, et, sur ses trois autres faces, environnée d'édifices. Au fond, on voit le palais du Sénateur, la tour quadrangulaire qui le surmonte, et, latéralement, ceux du Musée et des Conservateurs, attribués à Michel-Angelo, mais que des additions postérieures, surtout celle d'un balcon, ont privés de leur mâle et première simplicité. Au milieu de la cour brille la fameuse statue équestre, en bronze, de Marc-Aurèle, la seule de ce métal qui nous soit parvenue intacte, des temps de la république ou de l'empire. Elle est magnifique, et c'est à elle que Buonarroti, enthousiasmé de la vérité de mouvement du cavalier et du cheval, disait : *marchez donc;* cependant, le cheval est lourd de forme comme tous ceux que les Romains nous ont laissés. Ce monument fut recouvert de dorure, et la tête du quadrupède en conserve des traces évidentes. Jusqu'en 1475, ce chef-d'œuvre était à Saint-Jean-de-Latran; mais la statue gisait à terre près du cour-

un collègue, il retenait pour lui le titre d'Auguste, et n'accordait à son associé que celui de César, pour marquer sa dépendance et le second rang qu'il occupait.

sier ; Sixte IV la fit restaurer, et, en 1538, Paul III la transporta où elle est maintenant. Cette place, ces monumens, malgré quelques défauts, peut-être, d'architecture, ont néanmoins de la grandeur, un noble aspect, et le doivent à leur position, à leur ensemble et leur régularité.

Une belle et double rampe extérieure, où l'on reconnaît le style de Buonarroti, conduit au premier étage du palais sénatorial. Le même architecte commença la façade que terminèrent Giacomo della Porta et Geronimo Rainaldi. Sa décoration consiste en huit pilastres s'élevant du soubassement à la corniche. Sous la voûte, portant le palier où viennent aboutir les deux rampes, on plaça une Pallas antique de marbre de Paros, dont la draperie est en porphyre. Depuis qu'on a mis un globe dans sa main, le peuple et les *ciceroni* l'appellent Rome triomphante, *Roma victrix orbis*. De chaque côté reposent les colosses, couchés sur leurs socles, du Nil et du Tibre, également antiques et trouvés au Quirinale. Ce palais n'est pas seulement destiné au Sénateur, mais encore au tribunal qui est sous sa juridiction, et dont les pouvoirs, peu étendus, ont été expliqués au troisième volume de ce *Voyage*. Du palier on entre dans la magnifique salle d'audience, où siégent le Sénateur et les juges assistants ; elle est décorée des statues de Paul III, de Grégoire XIII et du

frère de saint Louis, Charles d'Anjou, roi de Naples, qui reçut à Rome la dignité sénatoriale; cette sculpture, sèche et raide, est précieuse comme indiquant l'état des arts au treizième siècle. De la tour qui surmonte le palais, on jouit d'une vue générale de la ville et d'une partie de la campagne romaine; l'œil suit les contours, un peu effacés, des sept collines, plonge sur le Forum, admire les énormes masses du Colisée, des Thermes de Dioclétien et de Caracalla, du Panthéon, de Santo-Pietro, du château Santo-Angelo, et cette multitude d'églises, de dômes, de clochers, de palais que, dès le moyen-âge, un étranger qualifiait de montagnes élevées par la main des hommes. L'Italie est le pays des contrastes, et, au sommet de la tour, une grosse cloche, jadis conquise sur les habitants de Viterbo (1), sonne pour annoncer le commencement du carnaval, et l'agonie et la mort des Souverains-Pontifes.

Entrons maintenant au palais des Conservateurs et au musée Capitolin commencé par Clément XII, et que successivement augmentèrent Benoît XIV, Clément XIII, Pie VI, Pie VII et Léon XII; mais le lecteur, introduit dans ces temples des arts, ne s'attend pas sans doute à ce qu'on mette sous ses

(1) Au moyen-âge italien, la preuve de la victoire était de s'emparer des portes et des cloches d'une ville ennemie.

yeux toutes les richesses, tous les milliers de statues, de bustes, de bas-reliefs, de vases, d'inscriptions, de peintures qu'ils renferment; un volume n'y pourrait suffire, et, dans un ouvrage dont l'étendue est forcément restreinte, il faut se borner à donner une idée générale de ces immenses collections, dont les salles nombreuses, plus simplement ornées que celles du musée Vaticano, ont aussi moins de grandeur.

PALAIS DES CONSERVATEURS.

Sous le portique de la cour, le premier objet qui frappe la vue, c'est la statue de Jules César, et elle présente un grand intérêt, puisqu'il paraît prouvé qu'elle seule rappelle les véritables traits du vainqueur de Pompée, du destructeur de la république, et qui, pourtant, n'osa ceindre le diadème. Plus loin, on voit celle d'Auguste; à ses pieds est le Rostrum, emblême de sa victoire d'Actium. Ce portique contient encore une tête colossale de Domitien, et une autre en bronze de l'indigne fils d'Antonin, de l'empereur Commode; un cyppe d'Agrippine, Rome triomphante, deux statues égyptiennes en granit rouge, que leurs inscriptions hiéroglyphiques désignent sous les noms de Ptolémée Philadelphe et de sa femme Arsinoé;

deux Rois barbares vaincus par Trajan, et un Lion dévorant un cheval, remarquable sculpture d'un beau travail, pleine d'expression, malheureusement exposée aux injures de l'air, et qui prouve que les artistes grecs étudièrent avec autant de soin l'anatomie des animaux et la rétraction de leurs muscles que celles de l'espèce humaine.

A gauche du portique, les huit salles de la Protomotheca (1) furent destinées à recevoir les bustes des Italiens qu'illustrèrent les sciences, la littérature et les arts, et des étrangers qu'un long séjour en Italie y naturalisa; espèce de Panthéon, succédant à l'ancien (2), il dut sa naissance à la patriotique et noble pensée de Pie VII, et ce pontife en fut aussi le législateur en réglant les conditions d'admission; une inscription, placée dans la première salle, les fait connaître (3). On s'associe à cet

(1) En grec, prothomé signifie buste.

(2) Depuis la mort de Rafaele, on avait adopté l'usage de placer au Panthéon les bustes en marbre des illustres nationaux. Pie VII, en créant la Protomothéca, chargea Canova de les y transporter et d'en augmenter le nombre.

(3) Voici ces conditions : Jamais le buste d'un homme vivant ne pourra être admis à la Protomothéca ; il faut que le temps consacre son mérite et le place parmi les génies qui ont fait la gloire de l'Italie. Les trois conservateurs de Rome consulteront les académies. En cas de partage d'opinion, le souverain, qui seul prononce l'admission, choisit de nouveaux juges. Les portraits ne peuvent être que des bustes en marbre blanc, dont les types seront ceux de Léo-

hommage rendu au génie, aux brillantes facultés de l'esprit humain; on aime à voir le poète, le savant, le peintre, l'astronome, le physicien, l'ingénieur, s'élever sur leurs piédestaux, et montrer à des successeurs les places qui les attendent (1). Canova sculpta ou fit sculpter à ses frais une partie de ces bustes.

Au bas de l'escalier, on voit un fragment d'inscription en l'honneur du consul Duillius, qui, le premier, l'an 492 de Rome, remporta une victoire

nardo di Vinci et de Galileo. Les conservateurs sont chargés de la garde du local et de l'exécution du réglement.

(1) Les Italiens et les étrangers placés à la Protomotheca sont Pie VII, Brunelleschi, Nicola Pisano, Giotto, Andrea Orcagna, Masaccio, Giovanni di Fiesole, Ghiberti, Donatello, Rafaele, Titiano, Leonardo di Vinci, Michel-Angelo Buonarroti, Palladio, Bartholomeo di Santo-Marco, Mantegna, Luca Signorelli, Perugino, Andrea del Sarto, Marco Antonio Raïmondi, Correggio, Paolo Véronèse, Bramante, San-Micheli, Francesco Marchi, Annibale Carraccio, Giulio Romano, Marco Benefiale, Polidoro Caravaggio, Sebastiano del Piombo, Ghirlandajo, Giovanni di Udine, Domenichino, Flaminio Vacca, Parino del Vaga, Taddeo Zuccheri, Bartolomeo Baronino, Jean Pickler, Gaetano Rapini, ingénieur qui dessécha les marais Pontins; Rusconi, Bracci, Pietro di Cortona, Piranesi, Dante Alighieri, Torquato Tasso, Trissino, Alfieri, Petrarca, Ariosto, Goldoni, Metastasio, Annibale Caro, Bodoni, célèbre typographe; Rodolfo Venuti, Cristofo Colombo, Alde Manuce, imprimeur; Galileo, Muratori, Morgagni, anatomiste, Tiraboschi, historien de la littérature italienne; Bartoli, Beccaria, Canova, Cimarosa, Sacchini, Corelli, Paisiello, le Poussin, Raphaël Mengs, Winckelmann, Angélique Kauffmann. Claude Lorrain, le premier des paysagistes, et qui vécut et mourut à Rome, manque à cette collection.

navale sur les Carthaginois (1); mais l'inscription primitive n'existe plus, et celle-ci doit dater du temps de l'empire; elle ne présente ni la forme des lettres ni l'orthographe en usage au cinquième siècle de la fondation. Sur les parois du second palier sont enchâssés deux bas-reliefs, où l'on voit Marc-Aurèle lisant un édit au peuple, et l'apothéose de Faustine, sa très-impudique épouse. Quatre autres, décorant une terrasse, montrent les exploits du même empereur contre les Germains; ils sont encore de la belle époque de l'art.

La peinture et la sculpture règnent ensemble aux salles supérieures, et, quoiqu'elles n'offrent point de ces ouvrages qui sont un coup de fortune pour un artiste, attachons-nous à considérer les fresques du Cavaliero Arpino, représentant les premiers temps de l'histoire romaine, et pour lesquelles ce corrupteur de l'école a heureusement oublié une partie de ses défauts; Horatius Coclès, Mutius Scœvola en présence de Porsenna; Brutus condamnant ses deux fils, et la Bataille du lac Régilla, par le Sicilien Laureti, assez bon coloriste; plusieurs statues des généraux romains des temps

(1) Les Romains, peu accoutumés encore aux évolutions navales, furent si flattés de cette victoire, qu'outre le triomphe et une colonne rostrale, ils accordèrent à Duillius des honneurs inusités; entre autres celui d'avoir, à son repas du soir, une musique et des flambeaux entretenus aux frais du trésor public.

modernes, auxquels se rattachent de nobles souvenirs, tels que Rospigliosi, Barberini, Antonio Colonna, vainqueur des Turcs à Naupacte, Alexandre Farnèse, le premier stratégiste de son siècle, et deux fois digne rival de notre Henri IV; la frise de Danielo di Volterra, rappelant le triomphe de Marius après la défaite des Cimbres, et, quoique effacée en partie, révélant toujours le grand dessinateur; Sainte-Françoise, beau tableau de Romanelli; plusieurs bustes antiques, une Hécate à triple corps; des fragments de marbres portant les célèbres fastes consulaires jusqu'au règne d'Auguste; le portrait de Michel-Angelo Buonarroti, sculpté par lui-même, et dont la tête est en bronze et le reste en marbre noir. La capacité du crâne et les signes de l'intelligence y sont très-remarquables; une Sainte-Famille, de Giulio Romano; dans la chambre du trône, la belle frise d'Annibale Carraccio, dont l'habile pinceau fit revivre les exploits de Scipion-l'Africain, des tapisseries de haute lisse, à l'imitation de celles des Gobelins, fabriquées à l'hospice des orphelins de Saint-Michel, et qui, par la manière dont elles reproduisent plusieurs traits de l'histoire romaine, montrent les progrès que cet utile établissement a su faire, dans un genre de fabrication long-temps inconnu en Italie (1). Citons

(1) Les belles tapisseries du Vatican, faites sous Léon X et

encore la fameuse Louve en bronze, allaitant Romulus et Remus, placée au milieu de la seconde salle, et qui, malgré la tradition populaire, n'est pas celle que frappa la foudre quelques jours avant la conjuration de Catilina, et dont parle Cicéron. La louve que cite ce grand et vaniteux orateur était dorée, placée au Capitole, et l'autre fut toujours à l'ombre du Figuier ruminal. Dédiée en 458 de Rome par Cneus et Quintus Ogulnii, elle est un des plus précieux monuments de l'art et du style étrusque, et montre à quel point de perfection était parvenue la fonte des métaux. Les deux enfants suspendus à ses mamelles sont modernes; enfin, dans la dernière salle, plusieurs sujets de la seconde guerre punique, et l'Entrée en Italie d'Annibal, par Perugino. Oserons-nous dire que ce grand peintre, toujours si fin, si pur, qui rendit si bien les grâces angéliques et virginales, n'eut peut-être pas assez d'énergie pour retracer de sanglants combats. La chapelle, faisant suite à ces chambres, rassemble des œuvres de plusieurs maîtres; une Vierge, du quatorzième siècle, peinte sur ardoise par Nucci de Fabriano; une autre de Pinturricchio, artiste de transition, né en 1454, et contemporain

ses premiers successeurs, d'après les dessins de Rafaele et de Giulio Romano, furent exécutées en Flandre. Les Gobelins de Paris n'existaient pas encore; leur fondation est due à Louis XIV.

dans sa vieillesse du jeune Rafaele; plusieurs Saintes, de Romanelli; les Evangélistes, du Caravaggio, et Dieu dans sa gloire, attribué à un des bons élèves de l'école bolonaise.

Il est également impossible de nombrer, de décrire tous les tableaux qu'enferme la galerie, divisée en deux parts, et que Benoît XIV construisit pour faciliter les études des jeunes artistes, obligés auparavant de chercher leurs modèles dans les propriétés du gouvernement et une foule de cloîtres et d'églises. Nous ne mentionnerons donc que des œuvres d'un mérite non contesté, d'une réputation universelle. La belle Sainte-Lucie de Garofalo, qui passe à juste titre pour un de ses chefs-d'œuvre; la Vierge dans sa gloire; deux Saintes-Familles et le Mariage de Sainte-Catherine, du même auteur; le Combat des Romains et des Sabins, de Pietro di Cortona, où manque peut-être la pureté du style antique nécessaire en un pareil sujet, mais plein de verve, d'audace et d'une puissante couleur; le Christ devant les docteurs, de Dossi, dont le faire suave et un peu froid, à force d'être soigné, contraste avec celui de Cortona; la Vanité et deux portraits, du Titiano; un autre portrait par Velasquez, d'un admirable coloris; une Madeleine pénitente, de Tintoretto, où brille aussi la couleur vénitienne; le Martyre de saint Sébastien, du Domenichino, et sa Sibylle de Cumes, répé-

tition, avec variantes, de celle du palais Borghèse; Romulus et Remus, par Rubens; le Départ d'Ismaël et d'Agar, un des plus beaux ouvrages de Mola; la Charité et Sainte-Cécile, d'Annibale Carraccio; la Sibylle persique du Guercino, belle sans doute, d'un pinceau admirable, pour laquelle il a cherché à élever son style, mais qui sous ce rapport est loin de celle du Domenichino; une esquisse d'Agostino Carraccio, de la Communion de saint Jérôme, célèbre tableau que l'on voit à Bologna; le Frappement du rocher, de Luca Giordano; un portrait de Giorgione; Saint-Jean-Baptiste, par Danielo di Volterra, austère ouvrage de ce grand dessinateur, et Méléagre en clair-obscur, de Polidoro Caravaggio.

Dans la seconde section de cette galerie, arrêtons-nous devant l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit, de Paolo Véronèse, tableaux où il ne faut chercher ni la fidélité de costume, ni la noblesse de composition, mais où l'on trouve cette couleur si vraie et cette vie que l'artiste sut donner à toutes ses productions; l'Adoration des Mages, l'Annonciation, la Crêche, la Vierge, Jésus et Saint-Jean, Saint-Sébastien, par Garofalo, peintre si fécond, si correct cependant et qui sut approcher de Rafaele; trois magnifiques Paysages, de Claude Lorrain; la Bataille d'Arbelles, de Pietro di Cortona, qu'il est curieux de comparer à celle de

Lebrun et qui, moins bien composée, l'emporte sur elle seulement par la vigueur du ton et la puissante facture italienne; Polyphême et le fameux Saint-Sébastien de Guido Reni; la Femme adultère, de Titiano; l'Ecce-Homo, de Barocci; Judith, par Giulio Romano, où l'élève chéri du grand maître a montré toute la fierté de son pinceau, toute la sévérité de son goût par le choix du modèle; sa Judith est certainement une jeune et belle Transtévérine; remarquons encore Bethsabée, du vieux Palma; la Présentation au temple de Jésus, attribuée à Fra Bartolomeo; l'Enlèvement d'Europe, de Paolo Véronèse, reproduction de celui placé au palais ducal de Venise; la Piscine probatique, d'Annibale Carraccio ou de Domenichino, car l'opinion des connaisseurs est incertaine; le Baptême de Jésus-Christ, par Titiano, où il est représenté vu de profil; une Sainte-Famille, de Ludovico Carraccio; la Vierge, l'Enfant divin et deux Anges, du Perugino, pleins d'une grâce pure et naïve; la Magicienne, de Salvator Rosa, digne compagne du démon par son affreuse beauté; l'Innocence avec une colombe, délicieux tableau de Romanelli; une Flagellation, par Tintoretto; Endymion, de Mola; les Forges de Vulcain, ou plutôt l'Atelier d'un chaudronnier, de Bassano, mais magique d'effet et de coloris. Terminons par le célèbre et colossal tableau de Sainte-Pétronille, du Guercino,

occupant presque entièrement un des côtés de la deuxième salle, jadis placé à la basilique de Saint-Pierre et qui reçut l'honneur d'une copie en mosaïque; long-temps objet de prédilection et des études de l'école française, on y trouve, quoique l'artiste ait poussé au noir, une forte couleur, un savant empâtement, une prodigieuse dextérité, un étonnant relief, toutes les parties matérielles de la peinture portées au plus haut degré, tout ce que peut fournir une riche palette; mais, ce jugement dût-il paraître trop sévère, il faut bien le dire, peu de noblesse et d'élévation de pensée.

MUSÉE CAPITOLIN.

Un voyageur a dit que si l'on donnait la vie à toutes les statues antiques existantes à Rome, elles pourraient former une armée; l'assertion n'a rien d'exagéré, et certainement celles du musée Capitolin mettraient en campagne une nombreuse division. Dès le milieu du dix-septième siècle, Innocent X commença cette magnifique collection que Clément XII, Benoît XIV, Clément XIII, Pie VI, Pie VII et Léon XII augmentèrent avec un zèle et une persévérance dignes des plus grands éloges. Une cour, un portique, neuf salles et une galerie, ont reçu tous ces trésors qu'heureusement

la terre a soustraits aux mutilations des barbares, et que chaque jour des recherches intelligentes, ou le hasard, rendent à notre admiration. Chacune de ces neuf salles porte un nom indicatif des objets qu'elle renferme, et c'est dans leur ordre et sous leur dénomination qu'elles seront brièvement décrites.

Dans la cour, on voit, au-dessus d'une fontaine, un colosse jadis placé au Forum, près de l'arc de Septime-Sévère, et célèbre dans les annales satyriques de Rome moderne (1); probablement il représente l'Océan ou un des grands fleuves de l'empire. Aux côtés de la fontaine, des Satyres, restaurés et trouvés sous les débris du théâtre de Pompée, portent sur leurs têtes des corbeilles de raisins; on croit qu'ils ornaient les deux bouts de l'orchestre. Quoique sa sculpture soit médiocre, un sarcophage, provenant des catacombes de Santo-Sebastiano, doit surtout fixer l'attention : sur son couvercle, l'artiste romain a retracé les différentes manières de chasser des anciens avec des armes ou des filets.

(1) C'est le fameux Marforio, compagnon de Pasquino, autre statue antique, mais mutilée. Jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, on attachait à Marforio des questions sur le gouvernement, les personnes et même le Souverain-Pontife, et bientôt, par un pareil moyen, Pasquino rendait une réponse toujours empreinte de malice ; c'était une espèce de journal d'opposition sans éditeur responsable. Cet abus a cessé.

Le portique abrite de plus précieux monuments de l'art : une Minerve de haute stature découverte dans l'épaisseur des murs d'enceinte ; des faisceaux consulaires en bas-relief; une statue en basalte noir, ornée d'hiéroglyphes, et dont le symbole du vautour fait reconnaître la déesse Neith, la Minerve égyptienne; une Diane colossale; Jupiter; Polyphême; Isis, en granit rouge; Adrien, revêtu des habits de sacrificateur; Hercule vainqueur de l'Hydre. Ces deux dernières statues proviennent de fouilles faites près de Santo-Stefano-Rotondo et sur la voie Nomentana. Du portique, on entre dans les salles du rez-de-chaussée.

Salle de Canope.

Presque entièrement remplie de statues imitant le style égyptien et découvertes à Tivoli, au Canope de la villa d'Adrien, grand amateur de tout ce qui provenait de la terre des Pharaons. Quelques-unes cependant ont vu réellement les bords du Nil. Là sont rassemblés un double Hermès, en noir antique, d'Isis et d'Apis, digne des plus beaux temps de la sculpture; un cynocéphale (1) de bâ-

(1) Cynocéphale. Statue d'homme à tête de chien. Le Dieu Anubis, gardien d'Isis et d'Osiris, était ainsi représenté et placé à l'entrée des temples de ces deux divinités.

salte vert; un crocodile en marbre; une belle tête d'Adrien, dont la ressemblance ne peut être contestée, puisqu'on a pour terme de comparaison les médailles et les bustes de cet empereur; un autre cynocéphale de basalte noir; Anubis portant le sistrum et le caducée (1); trois prêtres égyptiens; plusieurs Isis en marbre noir couvertes de draperies.

Salle des Inscriptions.

Elle a reçu ce nom des 122 inscriptions impériales ou consulaires rangées autour des murs et offrant une suite chronologique, non interrompue, depuis Tibère jusqu'à Théodose; collection unique peut-être de fastes lapidaires, et qui a servi à fixer des dates et certifier des événements; on a cru sans doute qu'un si précieux monument historique suffisait à l'illustration de cette chambre, car elle ne contient que de médiocres sculptures, et presque toutes d'ornementation. La plus remarquable est l'autel d'Hercule, où sont représentés, en style grec sévère et primitif, les travaux du demi-dieu.

(1) Sistrum. Instrument fait d'une lame d'airain courbée où l'on attachait des verges de métal; mises en mouvement, elles rendaient des sons et marquaient la cadence. Notre triangle remplace le sistre.

Salle de l'Urne.

On devrait plutôt l'appeler du Sarcophage, car c'est un tombeau qui en fait la principale décoration, et que long-temps on a cru celui d'Alexandre-Sévère et de Mammée, sa mère, à cause des deux figures qu'il supporte; mais en comparant leurs traits à ceux que les médailles de ces souverains nous ont transmis, l'erreur fut reconnue. Toutefois, ce mausolée quadrilatère n'en est pas moins intéressant par ses bas-reliefs, d'une saillie peu ordinaire et presque de ronde-bosse. Sur les deux faces principales, on voit la dispute d'Achille et d'Agamemnon, et Priam implorant la pitié du héros; sur les latérales, le fils de Pélée quittant l'île de Scyros, et enfin sa résolution de venger la mort de Patrocle. Les autres antiquités remarquables sont un Archigalle, ou pontife de Cybèle, entouré des instruments de son culte, et le tambour de basque n'y est pas oublié (1); une mosaïque d'Hercule ha-

(1) Les prêtres de Cybèle s'appelaient Galli. Plusieurs d'entre eux menaient la vie de moines mendiants, parcouraient les provinces en sollicitant la charité des païens dévôts, et finirent par être fort décriés pour leurs mauvaises mœurs et leurs filouteries. Apulée, dans son Ane d'or, s'en est plaisamment moqué lorsqu'il fait de son héros le pasteur du bagage de ces prêtres vagabonds,

billé en femme et filant à côté d'Omphale; une seconde, allégorique, où des Amours subjuguent un lion; des statuettes de Pluton et Cerbère, et un monument dédié à Malacbel et Aglibol, divinités de Palmyre, ainsi que l'apprend son inscription en grec et en syriaque palmyrien.

Escalier.

Conduisant aux salles du premier étage, cet escalier contient, encadrés dans ses parois, les précieux fragments, incisés sur le marbre, de l'ancien plan de Rome et formant le pavé du temple de Romulus et Remus. Exposés, long-temps après leur découverte, à l'intempérie des saisons, ils furent enfin transportés au palais Farnèse, et, de là, au musée Capitolin sous le pontificat de Benoît XIV. Il paraît, à la différence du style, que ce plan reçut des extensions à diverses époques, et que ses parties les moins purement gravées datent des règnes de Septime-Sévère et de Caracalla; il ne donne pas une grande idée des alignements et de la régularité des rues de la capitale; mais, par un heureux hasard, ce sont principalement les édifices du Forum et des quartiers voisins que ces débris nous ont conservés, et, comme les noms sont profondément écrits au poinçon, ils ont servi à confirmer

les conjectures des archéologues sur la place que les monuments occupaient et sur leur destination; ainsi l'on y retrouve les portiques d'Octavie et d'Hercule, les bains de Sura, la basilique Emilienne, une partie des Thermes de Titus et du palais des Césars, la scène du théâtre de Marcellus, la distribution intérieure de celui de Pompée, le Colisée, la Græcostasis (1) et d'autres constructions publiques et particulières qu'il est inutile d'énumérer, puisqu'elles seront décrites dans le cours de cet ouvrage.

Salle du Vase.

Au milieu de cette chambre apparaît dans toute sa beauté le magnifique vase grec en marbre pentélique; orné de feuillages d'une délicatesse, d'une élégance extrême, il fut trouvé, sur la voie Appienne, près du tombeau de Cæcilia Metella; et, pour piédestal digne de lui, on lui a donné un autel antique dont la circonférence présente, en bas-relief, les douze grands dieux et leurs attributs. Près de lui brille également celui en bronze, offert par Mithridate Eupator au gymnase eupatoriste, ainsi que le prouve son inscription, et qui resta

(1) La Grœcostasis, dont il reste intactes trois magnifiques colonnes, était destinée au logement des ambassadeurs étrangers.

dix-sept siècles enfoui sous le limon du port d'Antium. Un grand nombre de bustes sont rangés autour de la salle, mais rien n'indique à quels personnages on pourrait les attribuer. Un petit sarcophage offre un vif intérêt en révélant le mythe de la naissance et de la mort, suivant le système de l'école néo-platonicienne (1). Sur un autre tombeau, un habile artiste a rappelé les amours de Diane et d'Endymion, et la table iliaque, si souvent citée par les antiquaires, reproduit les événements qu'Homère immortalisa, et plusieurs traits de la mythologie. Parmi ces richesses, il faut distinguer encore deux Dianes éphésiennes; la triple Hécate; Septime-Sévère et Julie, et surtout un des plus fragiles et gracieux chefs-d'œuvre que le temps ait épargné. Elégamment posées sur les bords d'une coupe, quatre colombes, aux mouvements flexibles et coquets, s'abreuvent de l'eau qu'elle contient, et la ténuité des molécules qui les composent a permis d'égaler la peinture en douceur, en graduations de teintes. Ce fut à la fois un ouvrage de patience et de talent, et, jusqu'à pré-

(1) Les néo-platoniciens, c'est-à-dire nouveaux platoniciens, firent un mélange des doctrines de leur maître et de celle du christianisme. La date de ce tombeau ne peut donc pas avoir précédé le deuxième ou le troisième siècle. Le paganisme expirant, et répudiant encore la religion chrétienne, se réfugiait dans le Néo-Platonicisme. C'était à Alexandrie qu'il exerçait le plus d'influence.

sent, Pompeia n'a rien laissé découvrir d'aussi parfait. Il provient des ruines de la villa d'Adrien, mine féconde, et qui remplit de marbres précieux les musées romains.

Salle des Empereurs.

Ainsi appelée de la foule des portraits impériaux et césariens, étagés sur plusieurs rangs et placés dans l'ordre chronologique. Quelques-uns sont d'une grande beauté; mais, à part le mérite artistique, on aime surtout à considérer leurs traits, à chercher si la physionomie de ces maîtres du monde indique le caractère que leur donne l'histoire, et, pour être vrais, avouons que plusieurs mettent l'observateur en défaut, tant il est difficile de lire au front des humains! Parmi les plus remarquables, soit pour le travail du marbre, soit pour la réputation bonne ou mauvaise que ces princes ont acquise, il faut citer Auguste, Tibère, Drusus, Messaline, dont les traits ne révèlent point l'impudicité; Néron et sa femme Poppée, sculptés dans un seul morceau d'albâtre blanc et violet; le blanc, formant la tête et le cou, et le violet, une draperie; Galba, Othon, Vitellius annonçant parfaitement la stupide cruauté et la gloutonnerie; Vespasien, Titus, Adrien, Septime-Sévère, Commode,

Pertinax, Macrin, Pescennius Niger, Maximin, Julien, dit l'apostat, qui, dans son fanatisme insensé ou sa haine contre les oppresseurs de sa famille, voulut ressusciter un paganisme que la foi chrétienne avait frappé à mort. En suivant cette longue série, on suit aussi les tristes progrès de la décadence de l'art, devenant de plus en plus rapide du troisième au quatrième siècle. A peine les bustes de Julien et de Gratien laissent-ils apercevoir quelques traces de talent de la part du sculpteur. Au milieu de la salle, on admire la magnifique statue d'Agrippine, et autour des parois supérieures, les bas-reliefs du sanglier de Calydon; de Persée, délivrant Andromède; d'Hylas, enlevé par les nymphes, et du sommeil d'Endymion, véritable chef-d'œuvre.

Salle des Philosophes.

Si, dans la pièce précédente, on a rassemblé les souverains de la terre, ici se trouvent réunis les philosophes, les poètes, les orateurs, princes de l'intelligence; mais tous les bustes, auxquels on attacha leurs noms, sont loin de présenter leurs véritables traits, ou du moins n'offrent-ils, à cet égard, que des incertitudes; témoin, pour en montrer un exemple, l'Aspasie qui n'a pas la moindre

ressemblance avec celle du Vatican; de toute nécessité, l'une des deux est apocryphe. Plusieurs têtes de Platon diffèrent aussi notablement entre elles, et, d'après les antiquaires, pourraient bien être des Bacchus, barbus ou Indiens (1). Comme beauté de sculpture, plusieurs de ces bustes sont de premier ordre, tels que l'Homère, le Thucydide, la Sapho, l'Epicure, le Métrodore. Des bas-reliefs, également incrustés dans les murs, peuvent aller de pair avec ceux de la chambre impériale, et la Scène bachique, du célèbre sculpteur Callimaque; Hector, porté au bûcher, et suivi d'Hécube et d'Andromaque; le Sacrifice à Hygie, en marbre rouge antique, et quatre frises jouissent d'une haute réputation. Au centre, on voit la belle statuette en bronze d'un de ces jeunes patriciens, appelés

(1) Le Bacchus indien et Siva, troisième personne de la grande Trinité hindoue, sont identiques. Eclairés par les connaissances acquises maintenant sur la langue et le système religieux de la presqu'île du Gange, tous les mythologues en conviennent. Bacchus et Siva ont les mêmes attributs, la même puissance de générateur et de destructeur; ainsi, la Grèce ne transmit pas le culte du fils de Sémélé à l'Asie orientale, et le reçut d'elle, non directement, mais par voie de tradition, s'étendant de l'est à l'ouest. Le tigre ou la panthère, inséparables suivants de ce Dieu, sont des animaux indiens, et les Grecs auraient certainement donné d'autres acolytes à une divinité nationale. Au reste, on parle ici du Bacchus tel qu'il était révélé aux adeptes dans les initiations, et non tel que l'ont représenté les poètes, et que l'adorait le vulgaire.

Camilles, qui servaient les prêtres sacrificateurs et portaient le vase des parfums.

Grand Salon.

En raison de son étendue, c'est la pièce renfermant le plus grand nombre de statues. Les plus remarquables, groupées au milieu, sont : l'Hercule enfant, posé sur un autel quadrilatère dont les bas-reliefs rappellent la théogonie d'Hésiode; Jupiter, Esculape, et deux magnifiques centaures, en noir antique, trouvés à la villa de l'empereur Adrien, qui, par son goût pour les pastiches égyptiens (1), multiplia les sculptures en marbres imitant le basalte. Au pourtour du salon, deux Amazones, une se disposant à tirer de l'arc et l'autre blessée; Minerve; Apollon-Pythien; Julia Pia, femme de Septime-Sévère, élégamment drapée; Hercule, en bronze doré; Harpocrate; un buste colossal de Trajan portant la couronne civique; une belle Isis; un Athlète, que l'on donne pour une copie de celui de Myron; un groupe appelé, on ne sait pourquoi, Véturie et Coriolan, mais qui probablement repré-

(1) On appelle pastiches les productions des arts imitant le goût et la manière d'une nation, d'une école ou d'un artiste célèbre. Ce mot est d'origine italienne, mais notre langue, ne possédant point de terme analogue, on l'a francisé pour éviter la périphrase.

sente Mars et Vénus ; comment, en effet, l'artiste aurait-il prêté les formes et la grâce d'une jeune femme à la mère du transfuge, du coupable vainqueur de sa patrie, déjà parvenu lui-même à la maturité de l'âge.

Salle du Faune.

C'est là qu'on a placé l'admirable Faune en marbre rouge antique : un commencement d'ivresse anime sa figure ; ses membres, qui n'ont pas encore éprouvé l'effet atonique de la perfide liqueur, en reçoivent au contraire une nouvelle énergie ; de la main droite, il tient une grappe de raisin, et à ses pieds sont une corbeille remplie du fruit de Bacchus et un chevreau, étudiés avec un soin peu ordinaire, les anciens négligeant presque toujours les accessoires. Science anatomique, juste sentiment et bien rendu de la double nature immortelle et humaine, vivacité d'expression, tout est réuni dans ce chef-d'œuvre. Près de lui, on voit un enfant jouant avec un masque bachique, et c'est peut-être le plus beau modèle des formes enfantines. Comme digne entourage, on leur a donné un autre enfant étranglant une oie, sujet plusieurs fois reproduit et qu'on retrouve à Pompéia ; un troisième caressant une colombe ; l'Amour brisant son arc ; l'autel

consacré à Isis portant le ciste mystique d'Harpocrate et d'Anubis; deux grands sarcophages ornés des magnifiques bas-reliefs, retraçant le combat des Athéniens contre les Amazones et Diane et Endymion. Parmi toutes les inscriptions attachées aux murailles, il ne faut pas oublier celle en bronze conservant une partie du sénatus-consulte qui déféra l'autorité impériale à Vespasien.

Salle du Gladiateur.

Un de ses plus précieux ornements est la statue long-temps nommée le Gladiateur mourant, mais que son costume a fait reconnaître pour un guerrier gaulois; sa réputation est telle, que partout elle a été moulée, copiée en petites proportions et sans cesse dessinée par nos jeunes artistes; étendue sur le sol, appuyée sur un bras, la face inclinée, sa pose est noble néanmoins, quoiqu'on sente l'affaissement que produisent les approches de la mort. Presque toutes les statues qui l'accompagnent sont de premier ordre, tels que l'Amour et Psyché; Junon, dont la draperie est si majestueuse; Vénus sortant du bain, pleine de vie, voluptueuse, et pourtant ne choquant point la modestie; le Faune, copie, dit-on, de celui de Praxitèle; une Prêtresse d'Isis, enveloppée dans ses vêtements; un Philoso-

phe que, sans preuves, on appelle Zénon, et qui est aussi un objet d'études dans les ateliers; le buste de Marcus Junius Brutus, assassin de César, où apparaît la mélancolique âpreté de son caractère; enfin, l'Antinoüs, également si connu et trop multiplié dans toutes les positions, sous tous les costumes, pour l'honneur d'Adrien; celui-ci est la plus parfaite de ses images, et la parole ne peut rendre la beauté, la jeunesse déjà virile de sa tête, la grâce de son attitude, la pureté du dessin, la morbidesse du marbre, prêt à respirer, à recevoir le feu sacré que déroba Prométhée.

Galerie.

Peu de mots suffiront pour cette galerie; c'est la pièce la moins riche en antiques d'un mérite supérieur; cependant, ce qu'elle possède ferait encore la fortune d'un autre musée, et plusieurs collections de souverains ne peuvent en rassembler autant; on y remarque une statue de l'Ivresse, représentée sous les traits d'une vieille femme et qui peut-être est une bacchante; les bustes de Caton-le-Censeur, de Marc-Aurèle, de Septime-Sévère, de Scipion-l'Africain, de Phocion, d'Adrien, en albâtre; une tête colossale de Junon, un Hermès de Jupiter Ammon, et la suite des inscriptions trou-

vées dans le Columbarium des affranchis de Livie, femme d'Auguste. Telle est une partie des trésors que Rome impériale et la Grèce léguèrent au moderne Capitole, et dont la description, quelque désir qu'on ait eu de l'abréger, a paru peut-être trop étendue au lecteur.

En descendant la belle rampe de Michel-Ange, déjà décrite, on trouve, à sa base et à main droite, un autre escalier qui s'y rattache sous un angle de 40 degrés. Large et composé de cent vingt-quatre marches en marbres antiques, il conduit à l'église d'Ara-Cœli occupant, sur le monticule du nord, l'emplacement du temple de Jupiter Capitolin; temple dont il ne reste aucun vestige, et qui, d'après l'inspection des lieux, ne dut pas avoir une immense étendue, comme on le croit ordinairement, puisque ses fondations n'occupèrent, selon toute apparence, que le replat de cette hauteur environnée de trois côtés de pentes rapides. La surface actuelle d'Ara-Cœli donne donc, à peu de chose près, celle de ce sanctuaire du dieu des dieux, de l'*Optimus Maximus*. L'église, bâtie en 1348, par Lorenzo Simone Andreozzi, et restaurée en 1564, conserve, extérieurement surtout, le caractère architectonique du siècle de sa construction, et une simplicité un peu massive. C'est, néanmoins, une des plus curieuses à visiter par les objets d'art qu'elle contient. Jadis sa façade était ornée de mosaïques. Vingt colonnes

en granit et deux en marbre proconèse ont été ramassées çà et là ; elles n'ont point de dimensions pareilles, et divisent l'intérieur en trois nefs. La troisième colonne à gauche porte cette inscription : *A cubiculo Augustorum*, indiquant ainsi qu'elle vient du palais des Césars et de la chambre à coucher impériale. Dans la première chapelle on voit un des meilleurs ouvrages de Pinturricchio : la Vie de saint Bernardin, fresques retouchées dernièrement par M. Camuccini. Sans porter atteinte à la juste réputation de cet habile artiste, qu'il soit permis cependant de dire qu'en général, on a beaucoup abusé, à Rome, de ces restaurations d'anciennes peintures, dont l'inévitable inconvénient, quelle que soit la réputation du restaurateur, est d'affaiblir et le style de l'époque et le faire du maître. Il ne faut donc avoir recours à ce moyen conservatoire qu'avec une extrême circonspection, et lors d'une impérieuse nécessité. Dans la chapelle de la Piété, un beau tableau de Marco di Sienna ; dans celle de la famille Mattei, Saint-Mathieu, par Muziano, imitateur du coloris du Tiziano, peinture également retouchée par Giovannelli. En faisant le tour de l'église, on remarque encore une Madone, attribuée à Giulio Romano ; une Transfiguration, de Sermoneta, élève de Rafaele, et qui montra de l'audace en traitant un pareil sujet après le divin artiste ; l'Ascension, de Muziano ; une

fresque, de Colantino, presque entièrement effacée (1). Parmi les monuments funèbres, distinguons la simple sépulture du fameux voyageur Pietro della Valle, mort en 1652 (2); le tombeau du marquis Antonio Saluzzo, attaché au parti de François 1er, et tué au siége d'Aversa; celui de Crivelli, archidiacre d'Acquilea, sculpté par le célèbre Florentin Donatello; mais le plus singulier est le mausolée de Luca Savello, sénateur de Rome, père du pape Honorius IV, et mort en 1266; sa base, contrastant d'une manière peu religieuse avec le corps de l'édifice d'un style gothique, est

(1) Cette dégradation de beaucoup de peintures d'Ara-Cœli est inexplicable, car cet édifice, situé sur un roc élevé, devrait être à l'abri de l'humidité, seul ennemi réellement à craindre pour les fresques.

(2) Della Valle, gentilhomme romain, voyagea long-temps en Perse, en Syrie, en Egypte. Sa relation est pleine d'intérêt, quoique entachée de crédulité aux enchantements, à la puissance de la magie; ainsi, il assure avoir vu le diable enchaîné dans la Haute-Egypte. Je crois que l'on a supprimé ce passage dans quelques éditions. A part cette crédulité, commune, au reste, à un siècle qui faisait brûler les sorciers, Della Valle est observateur et a le coup-d'œil juste. Il donna une singulière preuve d'amour conjugal et de respect pour le serment. Ayant promis à une jeune Syrienne, qu'il épousa à Bagdad, de la conduire à Rome, il eut le malheur de la perdre peu de temps après son mariage. Exact à tenir sa promesse, d'une manière ou d'une autre, il la fit embaumer, et, pendant quatre années que durèrent encore ses courses, transporta avec lui cette momie; enfin, elle fut déposée dans le tombeau de famille des Della Valle.

un ancien sarcophage orné de bas-reliefs bachiques. On prétend que le dessin de l'ensemble fut donné, par Giotto, aux sculpteurs Agostino et Angelo di Sienna; deux autres, appartenant à la même famille, représentent, l'un, la mère d'Honorius, et, le second, le cardinal Giovanni Batista Savello; celui-ci est l'œuvre de Sansovino, un des plus habiles artistes du seizième siècle. Tous les ans, le jour de l'Epiphanie, et du haut de l'escalier d'Ara-Cœli, on montre au peuple, agenouillé sur les marches et la place, le *Santissimo Bambino,* qui, depuis la fête de Noël, est exposé dans une crêche, ainsi que les figures de l'empereur Auguste et de la Sibylle de Cumes (1). Ce Santissimo Bambino est l'Enfant-Jésus, chargé d'une couronne d'or et d'une robe couverte de pierreries, vraies ou fausses. A sa vue, les Romains baisent la terre, se frappent la poitrine, et leur émotion va jusqu'aux larmes.

En descendant le Capitole pour se rendre au Forum, on voit, encore bien conservée, la célèbre prison Mamertine; sa partie supérieure, creusée

(1) Probablement cette Sibylle fut placée là, dans un temps d'ignorance, à cause de son oracle annonçant la venue du Messie; mais on sait aujourd'hui que cette prédiction a été, par fraude pieuse, interpolée dans les vers sibyllins, à la fin du premier siècle de notre ère ou au commencement du second. Quant à Auguste, que fait-il à côté du Sauveur?

dans la roche volcanique, date, dit-on, d'Ancus Martius, et aurait ainsi vingt-cinq siècles d'existence, puisque ce roi monta sur le trône 638 ans avant Jésus-Christ. C'est là qu'expirèrent de redoutables adversaires de Rome, d'illustres criminels : Jugurtha, souverain de Numidie; Simon, général des Juifs; Lentulus, Céthégus, complices de Catilina; Séjan, bourreau d'abord, victime ensuite de Tibère. Aucune porte ne conduisait à ce cachot, haut de 4 mètres, large de 6, long de 8, et, probablement, on y descendait les prisonniers par une espèce d'œil-de-bœuf, pratiqué au sommet de la voûte, et qu'une grille ferme actuellement; au-dessous de son pavé se trouve une autre geôle, ou plutôt une cave plus affreuse encore dont le plancher est de 5 mètres au-dessous du niveau de l'ancienne Rome; elle fut donc humide, privée de lumière, dès l'origine de son excavation, et l'on y pénétrait également par une ouverture semblable à la première; les condamnés y recevaient la question et la mort, et les prisonniers, enfermés dans la chambre supérieure, entendaient leurs gémissements et pouvaient voir leur supplice. On a déjà fait remarquer, en décrivant la basilique de Pompéia et sa prison, cet usage barbare, et combien les Romains avaient peu le sentiment de la pitié, peu de respect pour l'homme isolément considéré. Il est de tradition qu'en attendant le

martyre, saint Pierre et saint Paul furent *détenus dans ces fosses* mamertines.

PALAIS ORSINI. — MAISON DE RIENZI. — SANTA-MARIA IN CAMPITELLI. — THÉATRE DE POMPÉE. — PALAIS PIO, SPADA, MASSINI, VIDONI, MATTEI, COSTAGUTI, BOCCAPADULI. — FONTAINE TARTARUGA. — GHETO. — ACADÉMIE DE SAINT-LUC. — SANTO-ANDREA DELLA VALLE. — SANTO-LORENZO IN DAMASO. — PALAIS DE LA CHANCELLERIE. — PALAIS FARNÈSE.

Après avoir visité la partie de Rome située sur les pentes et les sommets de six collines, partie la plus vaste, mais non la plus peuplée, entrons maintenant dans celle limitée, à gauche et à droite, par le Tibre et le Corso. Excepté les rues Ripetta, Coronari, della Fontanella, Tomacelli et Giulia et del Pontanone, qui, aboutissant l'une à l'autre, s'étendent en ligne directe sur une longueur de 900 mètres, et servent de corde à un arc dont le fleuve forme la courbe, les autres, en général, sont étroites, tortueuses, et le séjour des marchands en détail et de la modeste bourgeoisie; aussi, la population y est-elle proportionnellement plus serrée, surtout du côté du Capitole et des places Navona et du Panthéon; on pourrait comparer ces quartiers à ceux compris entre nos rues du Tem-

ple et Saint-Martin ; mais ils sont loin de posséder la richesse et l'activité parisiennes; cependant, ils contiennent de magnifiques églises, de superbes palais, et méritent toute l'attention des voyageurs.

Commençant notre exploration aux pieds de l'escalier d'Ara-Cœli, nous redescendrons successivement vers la place *del Popolo,* premier point de notre départ pour l'examen que nous venons d'achever, et nous aurons ainsi décrit, à peu près, une ellipse. Il ne nous restera plus qu'à nous occuper de la cité Transtévérine, des grandes basiliques et des antiques monuments.

Nous ne ferons mention du palais Orsini Savelli qu'en raison des souvenirs historiques qu'il réveille, de la puissante famille qui le possède ; dès le dixième siècle, famille rivale des Colonna, des Conti, et dont plusieurs membres, soit de la branche aînée, soit des latérales, ceignirent la tiare pontificale. C'est aux dépens du théâtre de Marcellus, dont ils occupent une partie, et en démolissant la moitié de sa circonférence, que les Savelli édifièrent leur somptueuse habitation, sur les dessins de Peruzzi ; en disant que cet habile architecte fut son constructeur, on dit aussi que son style est simple et noble à la fois. Rien, au reste, ne peut engager à pénétrer dans son intérieur ; sa belle collection de tableaux et de statues fut ache-

tée par le duc Torlonia, et transportée au palais qu'il possède à la place de Venise.

La maison du tribun du peuple, de l'ami de Pétrarque, de Rienzi, que le poète se pressa trop de célébrer, et qui bientôt, par ses sanglantes folies, trompa toutes les espérances que son début avait fait concevoir, n'est qu'un vieux monument en briques, dont la masse est pesante sans grandeur, et dont les détails sont bizarres. La porte et la partie supérieure du bâtiment, ainsi que la frise, couronnant le premier étage, sont seules du temps de Rienzi; le reste a été soutenu par des substructions. Ces sombres murailles témoignent encore du goût pour les arts de ce cruel révolutionnaire, car la façade est incrustée de bas-reliefs, d'inscriptions et d'antiques débris, placés, il est vrai, en l'absence de toute symétrie et certainement au hasard. Sous la courbe d'une fenêtre on lit encore, gravé sur la pierre, ce vers latin qu'on attribue à Pétrarque, et qu'il aurait composé à la gloire de ce prétendu restaurateur de la république romaine : *Adsum Romanis grandis honor populis*. On croit que cette maison appartint primitivement, au neuvième siècle, à Crescentius, autre artisan de troubles et de factions; elle mérite d'être visitée, et donnera une idée des logements du moyen-âge, de ces espèces de forteresses sombres, étroites à l'intérieur, privées de tout confortable, mais où les citoyens se

trouvaient heureux cependant de mettre à l'abri leur vie et leur fortune.

Carlo Rainaldi fut l'architecte de Santa-Maria in Campitelli, et fit la faute de donner à sa façade deux ordres superposés de colonnes corinthiennes et composites ; disposition vicieuse et mensongère, puisqu'elle suppose que l'église est à deux étages. L'intérieur est riche en marbres précieux, et contient quelques bons tableaux du second ordre : un Saint-Michel, de Conca ; Sainte-Anne, de Luca Giordano ; un tableau de Geminiani ; un autre, de Gauli Baciccio, artiste génois qui sut donner une grâce remarquable aux figures d'enfants, et dont la touche est cependant large et vigoureuse. Les guides montrent comme une merveille, *una stupendissima maraviglia*, une croix transparente et enchâssée dans la coupole ; elle est tout simplement formée d'albâtre, laissant passer la lumière, et presque diaphane.

Nous séparerons le théâtre de Pompée des autres monuments antiques, car il est tellement ruiné qu'on ne peut en faire une description ; à peine si l'on retrouve quelques fondations indiquant sa périphérie, quoiqu'il ait été plusieurs fois restauré et entièrement rebâti, au troisième siècle, par l'empereur Philippe ; il fut le premier, à Rome, construit en solides matériaux, et pouvait contenir 80,000 spectateurs ; du moins, son étendue per-

met de le croire. Avant Pompée, les théâtres, élevés seulement en bois par des entrepreneurs, et aux frais des particuliers et des candidats, qui donnaient des jeux et des représentations scéniques au peuple, n'étaient que temporaires et démolis aussitôt la fête passée; on pourrait les comparer, malgré leurs grandes dimensions, à ces orchestres, à ces échafauds établis, pour peu de jours, à l'occasion de nos réjouissances publiques. Sur les débris de cet immense édifice, les Orsini assirent, au moyen-âge, un palais devenu plus tard la propriété de la famille Pio, et aujourd'hui celle du gouvernement qui l'emploie à loger le président et l'administration du cens. Sa médiocre façade moderne est l'œuvre d'Arcucci; jadis il contenait de belles collections que le pape Benoît XIV acquit pour le musée Capitolin.

Le palais Spada a conservé les siennes. Son architecture, attribuée à Mazzoni, élève de Danielo di Volterra, est d'une mâle simplicité à son rez-de-chaussée, et fait d'autant plus valoir la grande porte décorée, à la manière florentine, de colonnes et de bossages. La construction supérieure offre plus de richesse et un ordre ionique d'un beau style. Une corniche corinthienne couronne dignement ce noble édifice. Les salles inférieures contiennent huit bas-reliefs antiques, plusieurs statues parmi lesquelles il faut remarquer celle, assise,

d'Antisthène, chef de l'école des cyniques, et le Pompée colossal, non moins célèbre par le procès qu'il fit naître que par son réel mérite. Lors de sa découverte, le corps était engagé sous une maison et la tête sous une autre. Chaque propriétaire réclamait l'entière possession du chef-d'œuvre; mais un juge, barbare Salomon, ordonna que chacun garderait sa part, et la seconde décapitation du vaincu de Pharsale. Heureusement, Jules III infirma la sentence, et, pour 500 écus, acheta l'objet en litige, dont il fit présent au cardinal Capo di Ferro. Les antiquaires pensent que c'est aux pieds de cette statue que César tomba sous les coups de ses assassins. Un magnifique escalier conduit au premier étage où l'on voit dix fresques, ouvrages des élèves de Giulio Romano, et non du maître, comme le disent les *ciceroni*; David et Goliath, du Guercino; une Femme, emblême de l'Etude, tenant un compas à la main, par Michel-Angelo Caravaggio; un portrait du Titiano; une Charité romaine, d'Annibale Carraccio; Judith, de Guido Reni, dont l'admirable beauté n'a point assez, peut-être, de la sévérité de formes qu'exigeait une pareille scène, et les traits fortement prononcés des races orientales; Jésus disputant avec les Docteurs, de Leonardo di Vinci; la Visitation d'Elisabeth, d'Andrea del Sarto, où l'on retrouve cette grâce, cette couleur, ce faire inimitable qui le distin-

guent et le firent surnommer le Correggio florentin; Jésus arrêté au jardin des Oliviers, *nec plus ultrà* des effets de nuit et de lumière, par Gherardo delle Notti; Saint-Jean enfant, de Giulio Romano; plusieurs portraits, de Vandyck et de Tintoretto; Didon sur le bûcher, énorme tableau de Guercino, manquant de noblesse, mais beau de vigueur et de coloris; le Christ portant sa croix, de Mantegna, né en 1430, et se distinguant, dès le milieu du quinzième siècle, par l'amour de l'antique, la pureté des contours et par son coloris, emprunté au Vénitien Bellini. Deux Têtes d'amours, du Correggio, complètent la partie la plus précieuse de cette collection, moins considérable, il est vrai, que la Farnésienne, la Borghésine, la Pamphilienne, mais dont presque tous les tableaux sortirent des mains d'illustres artistes et réclament un sérieux examen. Dans une petite cour, on veut vous faire admirer un portique, triste preuve de l'extravagance du Borromini. Les espacements de ses colonnes doriques sont perspectivement diminuées, de manière à faire paraître l'espace plus grand qu'il ne l'est réellement; c'est un prétendu tour de force exécuté en dépit du bon sens et que, du reste, le calcul rend facile.

Mal situé, dans une rue étroite, le palais Massimi est un des chefs-d'œuvre de Balthazar Peruzzi, et un modèle de bon goût et de convenances

architectoniques. Sur un terrain de peu d'étendue, l'habile constructeur sut ménager toutes les distributions nécessaires et deux cours, dont la première est ornée de stucs, imitant les arabesques antiques, et d'une élégante fontaine; le portique en avant du vestibule jouit surtout d'une grande réputation. L'intérieur offre à la curiosité des amateurs plusieurs bustes ; quatre mosaïques; des fresques enlevées, au moyen de la scie, des Thermes de Titus, et principalement le fameux Discobole, copie grecque de celui en bronze de Myron, un des premiers sculpteurs qui sut allier la beauté au grandiose, et rendre exactement le jeu et la configuration des muscles, selon les divers mouvements du corps humain (1). Une maison attenante à ce palais, et propriété également des Massimi, est célèbre dans les fastes typographiques : c'est là qu'en 1455, un des ancêtres du prince actuel établit la première imprimerie romaine sous la direction de deux Allemands, Sweynheyn et Arnold Pannartz (2).

(1) Myron fut aussi très-habile à représenter les animaux ; l'on connaît l'histoire de sa Génisse en bronze, qui attirait les taureaux, qui a été répétée par Pline et tous les rhéteurs. C'est une fable. Il faut beaucoup se défier de ces contes des anciens, souvent dépourvus de critique. Les animaux, surtout au temps de la reproduction, ne sont excités que par l'odorat; la forme leur est indifférente, et les émanations d'un métal ne pouvaient les tromper.

(2) Le premier livre sorti de leurs presses fut le *Traité de saint Augustin, de Civitate Dei.*

Rome moderne ou du moyen-âge ne répudia jamais les arts et les sciences, et les a toujours généreusement protégés.

Réunissons sous un même paragraphe les quatre palais Vidani, autrefois Stoppani, Mattei, Costaguti et Boccapaduli; le premier, d'une médiocre étendue, mais peut-être le plus parfait, le plus noblement élégant de Rome, fut construit sur les dessins de Rafaele, dont le génie embrassa tous les arts et sut y rester sans rivaux. Un soubassement à refends soutient un étage orné de colonnes doriques jumelles, portées sur des socles que séparent des balustres, correspondant à des fenêtres dont les proportions et les profils sont justement admirés; une belle corniche couronne cette œuvre, d'une pure et mâle simplicité; malheureusement, un attique, d'un assez mauvais style et ajouté après la mort de l'architecte, donne à l'édifice trop d'exhaussement pour sa longueur : vrai sacrilége qu'on doit flétrir comme il le mérite (1). C'est dans ce palais que l'on conserve d'importants fragments du calendrier romain de Verrius Flaccus, trouvé à Préneste, d'où il a tiré son nom de *tables prénes-*

(1) Cette espèce de profanation des ouvrages d'architectes habiles se répète trop souvent; témoin le palais du conseil-d'état et de la cour des comptes, sur le quai d'Orsay, qu'on a également défiguré par l'imposition d'un étage qui donne à ce monument une élévation disproportionnée.

tines, si connues du monde savant et si souvent citées (1). Le second, bâti sur les ruines du Cirque Flaminien, une des plus vastes habitations de Rome, n'a plus maintenant de remarquable que sa grandeur et ses belles proportions, qu'il doit à Carlo Maderno; depuis l'extinction de la famille Mattei, les statues et les tableaux qu'il contenait ont été partagés entre cohéritiers et confondus avec d'autres collections. Le troisième, Costaguti, autrefois Patrizzi, possède encore des ouvrages de grands maîtres, presque tous, heureusement, attachés aux voûtes et aux plafonds, et sauvés ainsi de la dispersion : Hercule et le centaure Nessus, de l'Albano; Renaud et Armide, de la première manière du Guercino, étonnante de vigueur et de coloris, mais privée de la grâce et de la noblesse qui ne firent jamais partie du talent de cet artiste; Arion sur un dauphin, de Romanelli; la Justice et la Paix, de Lanfranco; le Temps découvrant la Vérité, célèbre peinture du Domenichino, laissant loin derrière elle tout ce qui l'entoure. A côté de ce palais, celui de Boccapaduli appartient également à la famille Costaguti. C'est là qu'on voit une suite de paysages du Guaspre, et des sujets historiques du Poussin; jadis on y admirait ses fameux

(1) Nibby a savamment rempli les lacunes par des interpolations en caractères rouges qui les distinguent du texte antique.

tableaux des Sept-Sacrements, depuis long-temps passés en Angleterre.

Sur la place Tartaruga, où ces deux palais sont situés, Giacomo della Porta construisit, en 1585, une fontaine un peu bizarre et cependant gracieuse; elle passe pour une des plus jolies de Rome, et l'on ne peut, du moins, lui disputer son originalité. Quatre figures, en bronze, de jeunes gens, conservant encore les formes de l'adolescence, nus, assis sur des dauphins, et entourant le pied-droit qui porte une coupe de marbre, tiennent chacune, de leurs mains élevées au-dessus de leur tête, une tortue, placée sur le bord de la coupe et prête à s'y abreuver. Sans doute le nom de la place suggéra cette idée à l'architecte, car *tartaruga* est le nom italien de la tortue. Ces statues, d'un bon style florentin, furent modelées par Taddeo Landini, élève de Buonarroti.

De cette place on entre dans le Gheto, resserré entre le marché aux poissons et le théâtre de Marcellus, prison nocturne, fermée par des grilles et, par compensation, exempte, assure-t-on, du mauvais air, sévissant à Rome depuis le mois de juin jusqu'aux premières pluies d'automne (1); quar-

(1) Le Gheto est situé dans le quartier le plus bas de Rome, et en apparence le plus malsain, sur un terrain d'alluvion, près des émanations de la Poissonnerie et des bords du Tibre, qui sont loin d'être débarrassés de leurs dépôts marécageux. Si le mauvais air

tier cependant étroit, infect, hideusement malpropre, où sont amoncelés 4,500 juifs jouissant des singuliers et lucratifs priviléges que le chapitre du troisième volume, concernant les tribunaux et la législation, a déjà révélés au lecteur; quartier où la misère semble avoir élu domicile, et possédant néanmoins plus de richesses qu'il n'en fait paraître. C'est surtout le dimanche qu'on doit le visiter et observer le contraste qu'il présente avec le reste de la ville : ailleurs est le repos; là règne l'activité qu'aiguillonne l'ardeur du gain. La veille, au coucher du soleil, a expiré l'oisiveté du Sabbat, et le dimanche est, pour Israël, un jour de travail. Partout on voit, dans les boutiques, les hommes exercer leurs métiers, et quelques-uns bruyamment. De longues files de femmes, la plupart revendeuses d'habits, s'empressent de les mettre en état de tromper l'acheteur; assises sur le pas de leurs portes, on dirait qu'elles mettent une espèce d'ostentation à se produire aux regards des chrétiens, à braver la religion dominante; elles en ont, du reste, pleine liberté, et jamais le gouvernement pontifical ne mit obstacle à des travaux si publiquement accomplis. Les peintres feront

ne provient pas de gaz volcaniques échappés du sein de la campagne et d'une partie du sol de la ville, comment ce Gheto peut-il se soustraire à son influence, lorsqu'il est placé dans les plus mauvaises conditions hygiéniques ?

bien d'aller quelquefois au Gheto; ils y trouveront de belles têtes de jeunes filles au type oriental, et l'auteur de ce *Voyage* se souvient que l'une d'elles, emplissant à la fontaine un vase de galbe antique (1), lui retraçait la bien-aimée de Jacob. Le sexe masculin est loin d'avoir conservé d'aussi nobles formes; mais, toutefois, il garde encore le caractère indélébile de la famille juive, l'oreille relevée et dépassant la ligne tangente aux deux sourcils, caractère propre également aux Mèdes, aux Chaldéens, représentés dans les bas-reliefs de Persépolis. L'absence de tout mélange de race a permis la transmission de cette anomalie distinctive.

L'académie de Saint-Luc, fondée par Sixte-Quint, en 1588, à la prière de Muziano, et que réglementa Federico Zucchari, est aussi l'école des beaux-arts et surtout de la peinture; à ces fonctions d'enseignement elle joint la surveillance et la conservation des monuments antiques et modernes existants à Rome et dans les provinces. Le local qu'elle occupe, près l'église de Santa-Martina, est encore un musée, mais de bien moindre impor-

(1) Galbe, dans le langage des artistes, signifie contour d'un vase, d'une colonne, et se prend ordinairement en bonne acception; il vient, peut-être, par corruption du mot italien *garbo*, exprimant quelque chose de louable, d'excellent. Cela est d'autant plus probable, que Garbo s'applique aussi à la forme d'un navire.

tance que ceux du Capitole ou du Vatican. Parmi une foule de médiocres tableaux de candidats, obligés, pour être reçus académiciens, de fournir une preuve de leur talent, on en distingue des maîtres les plus célèbres : une magnifique Marine, du Lorrain ; une autre, de Vernet, impétueux Provençal qui sacrifia trop à la touche, qui tourmenta outre mesure ses arbres et ses rochers, mais cependant un des artistes les plus remarquables de son siècle; la Fortune, par Guido Reni, volant au-dessus du globe de la terre, et tenant à la main une palme et une couronne ; Lucrèce et Sextus, de Cagnacci, ouvrage surprenant de couleur, mais ridicule sous le rapport du style et du costume : Sextus, en veste bleue à fourrure et à boutons et galons d'or, ressemble à un hussard; anachronisme d'autant plus étrange qu'au dix-septième siècle (1) on avait publié des dissertations sur les vêtements grecs et romains, et que presque toutes les statues antiques étaient découvertes; une Sibylle, effet de jour, attribuée à Gherardo delle Notti ; l'Amour profane, du Guercino, fresque sur toile, claire de tons et de sa troisième manière; de Ribeira : Saint-Jérôme disputant avec des rabbins, admirable de coloris et d'effet ; la tête du saint est superbe ; un

(1) Cagnacci, né en 1601, mourut en 1682 ; ses ouvrages sont rares en Italie ; il se fixa en Allemagne, à la cour de l'empereur Léopold Ier.

Amour, de Guido Reni; la Vierge allaitant l'Enfant-Jésus et contemplée par deux Anges, et Saint-Joseph, de l'Albani; les figures sont de grandeur naturelle, ce qui est rare de la part de ce maître, et ses teintes y sont plus vigoureuses que dans les petits sujets qu'il traitait ordinairement; Saint-Luc faisant le portrait de la Vierge, par Rafaele, tableau jouissant d'une haute célébrité; l'admirable tête du saint exprime le respect, l'attention et l'ardent désir de fidèlement retracer les traits de la mère du Sauveur; également du divin peintre d'Urbino : un bel Enfant à fresque, conservé sous verre et détaché d'une muraille; de plus, les bustes et les portraits de tous les artistes qui furent ou sont membres de l'académie. On s'arrête avec plaisir devant ceux des deux plus habiles sculpteurs du dix-neuvième siècle : Canova et Thorwaldsen. Dans un petit coffre, on garde précieusement le crâne de Rafaele; laissons aux partisans de la cranologie à décider s'il confirme leur système, et faisons observer seulement que la boite osseuse était d'une singulière petitesse pour toutes les facultés intellectuelles que la nature aurait logées dans ses protubérances. En effet, cette tête est au-dessous des proportions ordinaires.

Santo-Andrea della Valle, édifié sur les plans d'Olivieri et de Carlo Maderno, est une des plus importantes églises, et par sa grandeur, et par

son dôme, presque égal en diamètre à celui de Santo-Pietro; sa façade, quoique renommée et décorée de statues colossales, a le défaut de la superposition des deux ordres corinthien et composite, et il est inutile de rappeler les raisons qui condamnent cette vicieuse architecture. L'intérieur, à croix latine, brille moins par les marbres rares, les colonnes de vert antique, les riches candélabres, les bas-reliefs de Raggi, la copie en bronze de la Piété, de Buonarroti, des chapelles Lancelloti, Strozzi, Ruspoli, Barberini, et les mausolées des papes Pie II et Pie III, de la famille siennoise des Piccolomini, que par les admirables fresques du Domenichino, ornant la voûte du chœur et les pendentifs du dôme. Brillantes encore de toute leur fraîcheur, de tout leur éclat, la conservation en est parfaite, et comme si l'on eût pensé que, dans leur voisinage, aucune autre peinture ne méritait de distinction, seules elles sont entourées de dorures. La voûte représente, en sept compartiments, la Vie et l'Ascension de saint André, et, sur les pendentifs, le grand maître a placé les quatre Evangélistes; puissantes figures, magnifiques de forme, d'expression, et que suivent des groupes d'anges d'une grâce céleste. L'inspiration éclate sur tous les traits du Saint-Jean. Le peintre fait deviner que le bien-aimé du Christ compose le verset : *In principio erat Verbum*. La coupole, bel

ouvrage de Lanfranco, artiste habile, est cependant placée trop près du chef-d'œuvre de Domenichino, et souffre de la comparaison.

On ne peut séparer, dans leur description, Santo-Lorenzo in Damaso et le palais de la chancellerie; tous deux eurent Bramante pour architecte, et leurs murs sont mitoyens. L'église, du titre de basilique, n'a point de façade, mais une belle porte, où l'on reconnaît le style de Vignola, donne entrée dans un vestibule, précédant la nef entièrement restaurée, en 1820, par Valadier. Il reste donc bien peu de traces de la primitive architecture, remontant à 1495, et il est à remarquer que plusieurs bâtimens du Bramante se sont promptement dégradés; accablé de travaux, soumis à l'impatience des papes, et surtout de Jules II, il ne put suffisamment pourvoir à la solidité de ses constructions par le choix et le tassement des matériaux. Dans les chapelles et la sacristie, on voit un assez bon tableau de Conca, artiste du second ordre; une Vierge, de Pomerancio, d'un mérite supérieur; une autre, probablement du douzième ou treizième siècle, et de style byzantin; plusieurs peintures de Federico Zucchari, la statue de Saint-Charles-Borromée, de Maderno, et celles en argent de Saint-Laurent et de Saint-Damas, exécutées d'après les dessins de Ciro Ferri; on doit aussi porter un regard bienveillant sur les tombeaux de deux littérateurs célèbres, An-

nibale Caro (1) et Sadolet (2), dont la mémoire est chère aux Italiens.

En visitant les deux palais qui nous restent à décrire pour compléter ce chapitre, on est reporté au plus beau temps de l'architecture romaine; on retrouve des modèles, dont les successeurs de Bramante, de Peruzzi, de Sangallo, de Vignola, n'auraient jamais dû s'écarter. La chancellerie apostolique, renfermant les bureaux et les archives de cette administration, est certainement un des plus

(1) Annibale Caro, né en 1507, mort en 1566, poète, et chargé plusieurs fois, par Charles-Quint, de missions importantes, fut un écrivain élégant, quoique fécond; son principal ouvrage, et sur lequel est justement établie sa réputation, est la traduction, en vers italiens, de l'*Enéide*, que la pureté du style, sa concise fidélité et le noble choix des expressions ont placé en première ligne parmi les classiques de sa patrie. Le recueil de ses lettres est aussi un modèle du genre épistolaire.

(2) Né en 1478, mort en 1547, Giacomo Sadoleto devint, sans intrigues, et par son seul mérite, évêque de Carpentras et cardinal. Jamais il ne voulut d'autres bénéfices que celui de son évêché, dont le revenu était médiocre. Sa douce tolérance le fit chérir des protestants, alors dans la farouche et nouvelle ardeur de leur prosélytisme. Il était en correspondance avec les savants de l'une et de l'autre religions, et cependant fidèlement attaché à la sienne. Ce fut un des plus beaux caractères du seizième siècle. Son style en vers et en prose est d'une rare élégance; mais, lorsqu'il écrivit en latin, le désir d'imiter Cicéron et Virgile nuisit quelquefois à son originalité; défaut, au reste, commun à tous les littérateurs de cette époque. Ses poëmes les plus remarquables sont ceux de *Curtius* et de *Laocoon*.

magnifiques édifices de la métropole chrétienne et une des œuvres les plus classiques de Bramante. Seulement, on doit regretter qu'elle se soit encore élevée aux dépens du Colisée et de l'Arc de Gordien, dont la destruction fut entière, car il n'en reste plus de vestiges. La façade, si sagement conçue, si noble et si pleine d'élégants et riches détails, présente, à ses extrémités, deux avant-corps, disposition assez rare à Rome, où, en général, les grandes constructions sont des quadrilatères ou des polygones sans saillies et sans ressauts; mais ici ils produisent un bon effet et rompent heureusement une ligne, qui, sans eux, serait trop étendue. L'ordre servant à sa décoration est le composite; la corniche du couronnement jouit d'une juste célébrité, et les croisées, à montants et à pilastres en marbre blanc, offrent des arabesques d'une parfaite pureté de dessin et d'une exquise délicatesse. La cour imprime une sorte de respect pour le génie de son auteur, par la magnificence de son portique à deux étages, soutenant des arcades d'une gracieuse courbure; vrai type du genre, elle hérita des quarante-quatre colonnes de la basilique de Santo-Lorenzo, qui, précédemment, en avait dépouillé le théâtre de Pompée. Quatre pieds-droits, placés aux angles, assurent la solidité du bâtiment, et plaisent à l'œil en interrompant l'uniformité des files de colonnes, dont les fûts, dans

tous les portiques, ont toujours l'air un peu grêle pour soutenir le poids de vastes constructions. Au-dessus des élégantes arcades, un attique donne à l'ensemble une hauteur proportionnée à l'étendue. La grande salle contient les cartons d'Antonio Franceschini, dont les mosaïques ornent la coupole de Saint-Pierre. Dans les appartements on voit des fresques long-temps attribuées, en totalité, à Vasari; mais plusieurs semblent appartenir à Peruzzi, si l'on en juge par le style et leur mérite supérieur; Salviati y laissa aussi des preuves de ses talents et surpassa son condisciple Vasari, élève comme lui d'Andrea del Sarto.

Situé sur une place, décorée de deux fontaines érigées par Geronimo Rainaldi et formées d'urnes en syénite égyptienne provenant des thermes de Caracalla, le splendide palais Farnèse épuisa le savoir-faire de trois architectes célèbres, Michel-Angelo Buonarroti, Vignola et Sangallo, et contribua aussi aux barbares dégradations dont le Colisée a tant souffert; car il paraît certain que, pour la construction d'un immense édifice, exigeant une dépense au dessus de leur fortune, les neveux de Paul III démolirent les pieds-droits des arceaux et le revêtement supérieur de cet amphithéâtre du côté sud-est, confinant au Mont-Celius. Par son étendue, par la beauté de son architecture, cette noble demeure est sinon la première, du moins la

plus imposante, la plus majestueuse de la cité romaine, mais dépouillée d'une partie de ses ornements intérieurs depuis qu'elle échut, par héritage, aux rois de Naples, qui firent transporter à leur musée des Studj, le fameux Hercule, surnommé Farnèse, l'admirable Flore, le groupe de la Dircé et un trop grand nombre d'autres antiques. De précieux tableaux subirent également la même émigration; la forme de ce palais, isolé de toutes parts, est un carré parfait à trois étages, y compris le rez-de-chaussée. Aucunes colonnes, aucuns pilastres n'apparaissent sur la façade, qui se distingue seulement par sa mâle simplicité, les justes proportions de toutes ses parties, les profils, le grandiose des ouvertures, une porte du style florentin le plus pur, et la belle et sévère corniche de Buonarroti. Le luxe architectonique fut réservé pour l'intérieur. On commence à s'en apercevoir, dès l'entrée du vestibule, orné de douze colonnes de granit, élevées sur des socles allongés. Trois ordres d'architecture superposés règnent élégamment dans la circonférence de la cour; les deux premiers, dorique et ionique, ont des portiques, et le troisième, corinthien, à mur continu, est percé de fenêtres entre ses pilastres. Le tout présente un ensemble majestueusement régulier. Des sculptures antiques, abritées jadis sous les portiques, il ne reste plus que le précieux sarcophage de Cæcilia

Metella, femme de Crassus. Disons, avant d'entrer dans les appartements, que les matériaux de cette vaste construction furent savamment appareillés et que, sur les frises, des fleurs de lis sculptées témoignent de l'ancienne affection des Farnèse pour la France. Dans la longue galerie du premier étage brille, sur les parois de sa voûte, l'immense chef-d'œuvre d'Annibale Carraccio, aidé, il est vrai, par son frère Agostino, et par Ludovico, son cousin; car quel artiste aurait pu, à lui seul, porter à perfection, en quelques années, onze grandes fresques, seize plus petites, et leur entourage composé de termes, de cariatides, de figures allégoriques et d'ornements d'architecture monochromes imitant le stuc.

Le plus grand de ces tableaux, occupant le milieu de la voûte, offre aux regards le Triomphe de Bacchus et d'Ariane; un Char d'or, traîné par des tigres, porte le dieu resplendissant de jeunesse et de beauté; un Char d'argent, où sont attelés des boucs, est le partage de la Fille de Minos; des Faunes, des Bacchantes, des Satyres et Silène, sur sa pacifique monture, composent le cortége; ce dernier personnage est célèbre par l'admirable manière dont le peintre a su rendre son commencement d'ivresse, qui n'a rien, toutefois, d'ignoble ni de repoussant. Dans les autres fresques de grande dimension, Annibale a représenté Pan of-

frant à Diane les prémices de ses troupeaux; Mercure donnant la pomme d'or à Pàris; Galathée; l'Aurore enlevant Céphale; Jupiter admettant Junon au lit nuptial; Diane et Endymion; Jupiter et Ganymède; Hercule et Iole; le demi-dieu habillé en femme joue du crotale (1), tandis que sa compagne est revêtue de la peau du lion de Némée et tient la redoutable massue; ingénieux emblême, douce satyre des folies de l'amour. Les sujets des deux tableaux placés aux extrémités de la galerie sont: Persée délivrant Andromède et le même héros apportant à Phinée et à ses soldats la tête de Méduse. La fresque au dessus de la porte latérale est remarquable et parce qu'elle fut, sous la direction du maitre, l'ouvrage du Domenichino, alors son élève, et par sa singularité; elle montre une jeune Fille embrassant une licorne; bizarre devise de la maison Farnèse, dont l'origine est difficile à deviner et que, malgré ses recherches, l'auteur de ce *Voyage* n'a pu découvrir. Dans un cabinet, Carraccio a aussi retracé une partie des aventures d'Ulysse; Hercule combattant le lion de Némée, et la piété filiale d'Anapus et d'Amphinomus dérobant aux flammes de l'OEtna les auteurs de leurs jours. Toutes ces peintures sont classiques, reproduites par la gravure et dignes à jamais de servir de

(1) *Crotalum*. Espèce de tambour de basque garni de sonnettes.

modèles. Partout l'artiste a déployé ses profondes connaissances anatomiques, la convenance, l'habileté de ses compositions, la grandeur de son dessin ; partout il sut donner à chaque figure le caractère qui lui convient, et, depuis Jupiter jusqu'à Silène, graduér, pour ainsi dire, par la noblesse et la beauté des formes, le plus ou moins d'immortalité qu'elle possède; et cependant cette œuvre admirable, ce type de l'art régénéré aux commencements du dix-septième siècle, unissant à l'élégance grecque, à la grâce de Rafaele, la science adoucie de Michel-Angelo, et la vigueur du coloris lombard, ce fruit de travaux assidus ne fut payé, par la honteuse avarice du cardinal Farnèse, que la misérable somme de 500 écus (1).

Les frises des trois chambres suivantes sont ornées de fresques de Danielo di Volterra. Dans une autre salle, Francesco Salviati, Taddeo Zucchari, Giorgio Vasari peignirent la Signature de la paix entre Charles-Quint et François I[er]; la Dispute théologique de Luther et du légat Gaëtano, et des Allégories ou des Faits historiques en l'honneur des Farnèses. Dans l'antichambre, on conserve la statue, couronnée par la Victoire, du plus illustre

(1) 3,000 f. environ; mais qui représentent 14 à 15,000 f. de notre époque, si l'on tient compte de la constante dépréciation du numéraire.

membre de la famille, d'Alessandro, duc de Parme ; à ses pieds est une figure représentant la Flandre, que soumit au joug de Philippe II ce lieutenant du moderne Tibère. Le groupe, assez médiocre, fut sculpté par Moschino, qui se servit d'une colonne enlevée au temple de la Paix. Encore une barbare destruction d'antiques monuments! Tel est ce palais, que des souverains seraient fiers d'habiter, et que leurs trésors ne pourraient repeupler de semblables chefs-d'œuvre, car le génie de ceux qui les produisirent ne laissa point d'héritiers.

PALAIS LINOTTE. — ÉGLISE DEL JESU. — PALAIS ALTIERI. SANTO-IGNAZIO. — COLLÉGE ROMAIN. — ÉGLISE DELLA MINERVA. — DOUANE. — PANTHÉON. — SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS. — SAPIENZA. — PLACE NAVONA. — SANTA-AGNESE. — PALAIS PANFILI. — PETIT-PALAIS. — PALAIS BRASCHI. — PLACE PASQUINO. — SANTA-MARIA IN VALICELLA. — SANTA-MARIA DELL' ANIMA. — SANTO-AGOSTINO. — SANTA-MARIA DELLA PACE. — PALAIS BORGHÈSE.

Avant de passer le Tibre et de visiter le quartier Transtévérin, achevons, jusqu'à la place del Popolo, l'exploration de la Cité centrale, et consacrons aussi un chapitre aux basiliques *intrà-muros,* à ces églises-mères que distinguent leurs priviléges, leur magnificence et la vénération des fidèles.

Le palais Linotte, précédemment Silvestri, servit, dit-on, quoique réduit à de moindres proportions, de modèle à celui que nous venons d'examiner, et c'est de là qu'il reçut sa vulgaire dénomination de Farnesina. Quelques légères similitudes architectoniques ne peuvent cependant faire croire à cette assertion, et il est plus probable qu'à son origine il appartint à la famille Farnèse, probabilité presque changée en certitude à la vue des fleurs de lis sculptées sur les bandeaux des façades et dans les intervalles des triglyphes du portique intérieur. L'architecte de cet élégant édifice est resté inconnu; aussi fut-il attribué tour à tour à Bramante, à Peruzzi, à Sangallo, et cette incertitude même prouve le mérite de l'ouvrage, puisqu'elle ne porte que sur des artistes d'un talent incontestable. L'époque de la construction est également ignorée; oubli assez rare en Italie, car, par esprit national, elle inscrit dans sa mémoire et le temps de la fondation des monuments et le nom de l'édificateur. Ce *palazzino* se fait remarquer par la justesse et l'unité de ses proportions, la beauté des bossages du rez-de-chaussée, de son vestibule et du portique. Dans l'intérieur, il ne contient aucun objet d'art, et si l'on en fait mention, c'est comme gracieux spécimen d'architecture.

Nous voici au centre de la rénovation d'un ordre célèbre détruit par un pape et rétabli par un autre,

à la maison professe des jésuites. L'église del Jesù, commencée en 1575, par le cardinal Alessandro Farnèse, sur les plans de Vignola, que modifia malheureusement son élève, Giacomo della Porta, est une des plus magnifiques de Rome, et l'or et les marbres y abondent tellement, que les regards en sont fatigués et cherchent vainement du repos. La façade, à deux ordres, corinthien et composite, est un des plus mauvais ouvrages de Giacomo, et on y sent pleinement la décadence du seizième siècle. L'intérieur, en croix latine de 69 mètres en longueur, et de 38 en largeur, où le tracé de Vignola fut suivi jusqu'au dessus de la corniche, offre de belles proportions; mais les parties supérieures et la coupole, tombées en partage à son successeur, font une étrange disparate. Cependant, les défectuosités du dôme et des voûtes sont un peu dissimulées par les remarquables peintures du Baciccio; on y retrouve la manière large, vigoureuse, pleine de vie d'un artiste né pour les grandes compositions; l'intelligence de la perspective, l'unité sans monotonie, l'accord des tons, l'air enveloppant tous les personnages selon leur distance, l'éclat et la dégradation de la lumière placent ces fresques au rang des plus célèbres dont Rome est ornée. Le maître-autel supporte des colonnes de jaune antique et le tableau de la Circoncision, par Muziano. A côté on voit le tombeau du cardinal Bellarmin,

fameux controversiste et tenace défenseur des prérogatives pontificales (1). Plusieurs chapelles sont d'une grande richesse et possèdent des peintures de Romanelli, de Zucchari, de Ventura Salimbeni et du Pomerancio; mais toutes cèdent, en fait de somptuosité, à celle du fondateur de l'ordre, du patron de l'église. L'autel, surtout, est d'un luxe inimaginable : la profusion des plus rares, des plus coûteux ornements, de l'agate, du cristal de roche, des sardoines, de l'opale, peut le faire considérer comme le premier de l'Europe, si l'on pardonne au mauvais goût qui, sous la direction du frère Pozzi, présidait à l'emploi de si précieuses matières. Quatre colonnes, revêtues de lapis-lazuli et de bronze doré, composent sa principale décoration. Dans la grande niche s'élève la statue en argent du saint, haute de trois mètres; couverts, en apparence du moins, de magnifiques rubis, de diamants, de topazes, d'émeraudes, ses habits sacerdotaux sont un amas de pierreries (2); mais le

(1) Dans ses ouvrages, il soutint que les papes étaient supérieurs aux conciles œcuméniques, maîtres indirects des couronnes et des rois, et traita d'hérétiques ceux qui combattaient son opinion; du reste, ecclésiastique de mœurs irréprochables et d'une immense charité.

(2) C'est une question de savoir si toutes ces pierreries sont réellement précieuses; lors des invasions des Français, beaucoup furent trouvées fausses, surtout en Portugal et dans les Etats-Romains, à Notre-Dame-de-Lorette.

mérite du travail ne répond pas à la valeur du métal, et c'est un des plus médiocres ouvrages de notre sculpteur français Legros. Telle est cette église où, les jours de fêtes, abondent les classes inférieures, aisément attirées, en Italie, par l'éclat et tout ce qui frappe les sens.

Sur la place del Jesù et la rue du même nom s'étend le palais Altieri, un des plus vastes et des plus beaux que possède la haute noblesse romaine. Antonio de Rossi fut son architecte et sut lui donner une disposition commode et grandiose; entièrement isolé, il renferme deux cours, dont la principale, communiquant avec trois rues par un nombre égal d'entrées, est entourée de larges portiques d'élégantes et nobles proportions; cette cour a, de plus, un mérite assez rare; c'est la parfaite harmonie qui règne entre son étendue et la hauteur des constructions environnantes; mais le grand escalier, digne d'orner la demeure d'un souverain, doit surtout fixer l'attention. D'un caractère grave sans austérité, il vient, par un habile développement de ses rampes, correspondre à l'arcade centrale du vestibule, en sorte que cette première pièce, le grand salon et les appartements qui le suivent, étant placés sur le même axe, permettent à la vue de suivre tout leur prolongement. La magnificence des écuries est célèbre à Rome, et, au-dessus du deuxième étage de la seconde cour, des

terrasses, disposées pour recevoir des plantations d'arbrisseaux et même des arbres, rappellent, en de moindres proportions, les jardins suspendus de Sémiramis. Parmi les sculptures antiques, on distingue une Vénus, un Silène, un Prisonnier barbare, une Rome triomphante, de marbre vert, et le buste de Pescennius Niger, dont le règne fut trop court, si l'on en juge par la seule année qui le vit monter au trône et en descendre. De nombreux tableaux et des fresques décorent également la chapelle et plusieurs salles; il faut s'attacher à considérer Jésus au Sépulcre, par Van-Dick, d'une finesse de tons surprenante; une admirable Marine, de Claude Lorrain; les Quatre-Saisons, de Guido Reni; Mars et Vénus, de Paolo Véronèse, d'un style commun, vénitien, pour tout dire, mais brillant de tout l'éclat de sa couleur; le Massacre des Innocents, du Poussin, célèbre composition que la gravure a reproduite; la Madone, de Correggio; la Cène, de Muziano; une Charité romaine, et le Sermon sur la Montagne, du Guercino; le portrait du Titiano et un Enfant, du même artiste, que l'on a transporté sur une toile nouvelle, ainsi que le gracieux Jugement de Pâris, de l'Albani, peintre né pour traiter de tels sujets. Ce palais contient encore une nombreuse bibliothèque riche en éditions des premiers temps de l'imprimerie. Comme elle n'est point ouverte au public, il n'en a pas été fait mention au troi-

sième volume de ce *Voyage;* si l'auteur s'en rapporte à sa propre expérience, la permission d'y pénétrer s'accorde rarement.

L'église de Santo-Ignazio et le collége romain, appartenant aussi aux jésuites, sont enfermés dans la même périphérie, et forment une île, séparée de toute autre construction par trois rues et une place. L'église, une des plus vastes, de 85 mètres de longueur, et commencée en 1626, ne put être achevée qu'en 1685. La beauté de ses matériaux, la richesse de son ornementation, malheureusement de mauvais goût et se ressentant de la dégradation de l'art à cette époque, coûtèrent des sommes énormes; pour les obtenir, la charité du monde catholique fut, dit-on, mise à contribution. Domenichino fit pour cet édifice deux plans, que le présomptueux père Grassi altéra, dans toutes leurs parties, en voulant les corriger. L'Algardi construisit la façade, qui, malgré ses défauts, a au moins le mérite d'un imposant aspect. L'intérieur est en croix latine. Le père Pozzi, habile en perspective, peignit la grande voûte, le chœur et le tableau de la première chapelle à droite. Celle de la famille Lancellotti, dédiée à saint Louis de Gonzague, brillante de marbres, de dorures, possède un autel plaqué en lapis-lazuli, l'urne de même matière contenant le corps du saint, un bas-relief et deux Anges sculptés par Legros. Le même artiste mo-

dela, au fond de la nef, le beau mausolée de Grégoire XV, et les deux statues de la Religion et de l'Abondance; les quatre, autres auxquelles il faut joindre deux Renommées, sont inférieures en mérite et dues au ciseau de Monnot et de Rusconi. Ce temple, si somptueusement décoré, ne renferme cependant aucune peinture des grands maîtres.

Le collége, vulgairement appelé Romain, mais dont le vrai titre est celui d'Université Grégorienne, du nom de son fondateur Grégoire XIII, élevé au trône de saint Pierre, en 1572 (1), présente une masse immense de bâtiments, édifiée par le Florentin Bartolomeo Ammanati, le même qui construisit la fameuse cour du palais Pitti; il sut également donner à l'extérieur de ce collége, et aux portiques à doubles rangs de l'intérieur, mais avec

(1) Cette date est importante, en ce qu'elle montre combien les jésuites, depuis leur fondation, remontant seulement à trente-cinq années, avaient acquis de richesses et d'influence. Ce fut en 1540 qu'Ignace de Loyola obtint, de Paul III, l'établissement de son ordre, qui n'eut d'abord pour soutiens et propagateurs que six compagnons, dès long-temps attachés à sa personne, et prêchant de ville en ville; c'étaient François Xavier, Pierre Le Fèvre, Jacques Lainez, Alphonse Salmeron, Nicolas-Alphonse Bobadilla, Simon Rodriguez. Seize ans après la bulle de Paul III, et à la mort de Loyola, l'arbre fécond qu'il avait planté étendait ses rameaux sur l'Espagne, le Portugal, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Pologne, le Japon, la Chine, l'Inde et l'Amérique. Quel principe de vie et d'action devait posséder une semblable institution!

plus de simplicité, un caractère de force et de noblesse. On ne répètera point ici, sur l'enseignement et la bibliothèque, ce qui se trouve déjà au chapitre de l'instruction publique; disons seulement que l'un et l'autre furent, dès leur origine, confiés à la Compagnie de Jésus; que, lors de sa suppression, en 1773, sous le pontificat de Clément XIV, la propriété et les fonctions passèrent au clergé séculier, et qu'elles revinrent, par le bref de Léon XII, aux jésuites, dont Pie VII avait rétabli l'institution.

L'église de la Minerva ou plutôt *sur Minerve*, car ce monument religieux occupe l'emplacement d'un temple dédié jadis à cette déesse, est contiguë à la bibliothèque Casanatense, dont la description a déjà passé sous les yeux du lecteur. Nous n'avons donc à nous occuper que de l'église, une des plus vastes, puisque sa longueur est égale à 100 mètres; l'extérieur, sans ornements architectoniques, surtout sur le côté qui n'est point engagé dans le cloître et les bâtiments de la bibliothèque, fut successivement édifié, un peu de pièces et de morceaux, et son commencement remonte à 1370; aussi le dehors et le dedans ont-ils gardé un caractère demi-gothique, demi-byzantin, les distinguant de presque toutes les autres constructions encore existantes à Rome. Les voûtes, la noble simplicité de l'intérieur, font naître le recueillement, impri-

ment le respect et présentent un modèle à part, un exemple de la transition du style ancien au moderne, ou plutôt à celui de la Renaissance. Santa-Maria sopra Minerva est à trois nefs, à six arcades sur chacun de leurs prolongements, et, malgré deux croisillons placés en avant de l'abside, conserve, au premier coup-d'œil, l'aspect d'une basilique. Chaque branche des croisillons contient deux chapelles, à droite et à gauche du chœur, et cette disposition, présentant, dès l'entrée de l'église, cinq grandes ouvertures sur une même ligne, y compris celle de l'abside, produit le plus heureux effet. On est frappé du grandiose résultant d'une combinaison qui semble dépouillée de toute espèce d'artifice, tant elle paraît naturelle. En avant du pilier, séparant de l'entrée du chœur la première chapelle, on voit, à droite, la Vierge de Charité, de petites proportions, entourée d'enfants d'une grâce naïve; Cordieri, auteur de ce groupe, y a placé aussi un Pélican, symbole de la chrétienne abnégation de soi-même, et, sur le piédestal, cet habile artiste sculpta le charmant bas-relief, à figurines, de l'Adoration des Bergers. Contre le montant de gauche s'élève la célèbre statue de Jésus tenant sa croix, par Michel-Angelo Buonarroti; la tête est digne de rappeler celle du Sauveur; mais le corps, chef-d'œuvre de science anatomique, et presque dans un état complet de

nudité, n'a-t-il pas les muscles trop fortement accusés, et ne semble-t-il pas appartenir à un gladiateur plutôt qu'à un être divin? Sous l'enveloppe terrestre, les représentations du Sauveur doivent toujours laisser apparaître la céleste origine; Buonarroti, sacrifiant cette convenance au désir de montrer son savoir, oublia trop que, même chez les Grecs, les dieux, bien plus empreints d'humanité dans leur pensée que le Christ ne l'est dans la nôtre, furent toujours revêtus de noblesse ou d'élégance. La Minerva est une vraie nécropole, et, de toutes parts, y surgissent des tombeaux de Souverains-Pontifes, de cardinaux et d'hommes illustres. Au milieu de cette profusion de sculptures, choisissons et ne parlons que des plus remarquables. Dans les chapelles de la petite nef de droite, on voit d'abord le sarcophage d'Urbain VII, élu en 1590 et qui ne régna que treize jours; sa statue est de Buonvicino. Immédiatement après vient celui de Clément VIII, dont la piété filiale a relégué sa figure au fond d'une niche latérale, tandis que le milieu de la chapelle est occupé par les tombes, placées en face l'une de l'autre, des auteurs de ses jours. Sa mère est admirablement drapée, et son père, en costume des légistes du temps, s'appuie sur des livres in-folio. Dans une des chapelles à gauche, il faut examiner les tombes des cardinaux Alessandrino et Pimentel; la première est un ou-

vrage de Giacomo della Porta ; la seconde présente une vaste machine, comme disent les Italiens, composée de six grandes figures en ronde-bosse et dues au fécond Bernini, que le blâme ne doit pas sans cesse poursuivre. Sauf les draperies trop tourmentées, la femme tenant un enfant et celle qui pleure sont vraiment belles et d'une superbe exécution. On ne peut pas tailler le marbre plus habilement et mieux rendre la délicatesse des chairs. A ces monuments funèbres ajoutons ceux de Paul IV et de Benoît XIII, le premier construit sur les dessins de Pirro Ligorio, le second par Marchioni ; de l'évêque français Guillaume Durand, couvert de mosaïques du quinzième siècle ; de Tornabuoni, parent des Médicis, dont l'effigie est un sévère travail du Florentin Mino di Fiesole, et n'oublions pas la simple épitaphe de Paul Manuce, à qui les lettres grecques et latines et la typographie eurent tant d'obligations. Accordons aussi un regard à la pierre sépulcrale du peintre frà Angelico, mort en 1455, que la sainteté de sa vie rendit célèbre, et qui, en même temps, dit-on, fut le plus beau et le plus aimable des moines. Dans le chœur, derrière le grand-autel, montent, presque à la naissance de la voûte, les mausolées de Léon X et de son cousin Clément VII ; tous deux, placés en regard, sont pareils et se composent de quatre colonnes corinthiennes, séparant trois niches, dont

l'intermédiaire est double en largeur et en élévation. Occupant celle de gauche, Léon y est représenté assis, dans une pose simple et un état de parfaite quiétude. Sa main droite étendue semble prête à bénir, et l'autre, appuyée sur le genou, tient les clefs de saint Pierre. Son obésité, sa figure grasse, assez commune, ayant le caractère flamand plutôt qu'italien, ses yeux, trop saillants, ne donnent point l'idée du souverain qui protégea si éminemment les arts, donna une vive impulsion à l'intelligence humaine, et sut mériter que le seizième siècle portât son nom; au contraire, Clément VII, qui ne jouit pas d'une égale réputation, a une physionomie grave en même temps que spirituelle, et les signes de la réflexion et de l'intelligence imprimés sur le front. Les petites niches contiennent des statues, et les frontons, en attique, chacun trois bas-reliefs. Excepté Léon et Clément, sculptés par Baccio Bigio et Rafaele di Monte-Lupo, tout le reste, personnages et architecture, est l'œuvre de Bandinelli, et digne du temps où l'école florentine était à son apogée. Mais, outre les œuvres des statuaires, cette église contient aussi de précieux tableaux, tels que le Saint-Louis dominicain, peut-être le plus bel ouvrage du Baciccio; la Cène, le dernier du grand coloriste Baroccio; les Anges et les Sibylles, de Rafaelino del Garbo, surnom que lui mérita la grâce

de son dessin et de sa couleur (1); Saint-Vincent Ferri, du Gênois Castelli; l'Assomption et les Apôtres, de Filippo Lippi; le Couronnement d'épines, du Vénitien Saraceni; et un Crucifix, attribué à Giotto.

Du fond de la sacristie, ornée d'un bon tableau d'Andrea Sacchi, on passe dans une chambre jadis habitée par sainte Catherine de Sienne, femme à brûlante imagination, à fréquentes extases, et qui sut acquérir une si grande influence sur l'esprit et les résolutions politiques de ses contemporains (2). Sous les arceaux du cloître s'étendent les fresques, assez médiocres, de Valesio, et celles plus méritantes de Nappi et de Lelli, où l'on trouve du moins l'étude et l'amour de la nature; elles ont été dernièrement retouchées; et peut-être les anciens artistes sont-ils injustement accusés des fautes du moderne restaurateur. Sur la place de la Minerve,

(1) On a déjà expliqué, dans une note précédente, la signification du mot *garbo*.

(2) Catherine, fille d'un teinturier, naquit à Sienne en 1347, et prit le voile chez les dominicaines, à l'âge de vingt ans. Son zèle et ses écrits lui procurèrent un nom célèbre; elle réconcilia les Florentins avec Grégoire XI, résidant alors à Avignon; sa pressante éloquence engagea même le pontife à quitter la France et à se fixer sur les bords du Tibre. Catherine joua aussi un rôle important dans les querelles du schisme, qui divisait l'Europe entre deux papes, et mourut, à trente-trois ans, épuisée par ses austérités et ses vives émotions.

et devant l'église, on voit une fontaine surmontée d'un éléphant portant le petit obélisque, de cinq mètres et demi, consacré à la déesse Neith par le roi Psammeticus II. Le contraste d'une aiguille effilée, placée comme fardeau sur un quadrupède informe et colossal, est un contre-sens et produit le plus fâcheux effet. Bernini fut l'auteur de cette malheureuse conception.

Sur la place Pietra, on admire un des plus beaux restes de l'antique architecture, et si nous en parlons actuellement, comme nous allons tout-à-l'heure décrire aussi le Panthéon, c'est qu'il est lié à de nouvelles constructions, aux bâtiments de la douane, assez mal situés, par parenthèse, au centre de la ville et dans un quartier d'un abord difficile. Onze colonnes corinthiennes de marbre cariste, cannelées, de 13 mètres et demi de hauteur, et s'élevant avec magnificence, appartenaient, dit-on, au temple dédié à Marc-Aurèle; car il y a doute, parmi les antiquaires, sur leur véritable destination : dépendaient-elles du sanctuaire construit en l'honneur d'un prince philosophe, ou de celui consacré au dieu Mars, ou bien firent-elles partie des portiques de Neptune? c'est une question qu'il importe peu de résoudre. Cependant, ce qui fait présumer le plus généralement que Marc-Aurèle pourrait les réclamer, c'est leur proximité de l'ancien Forum portant le nom de cet empereur; mais,

à quelque temple qu'elles appartinssent, sans aucun doute, leur place était sur le prolongement d'un de ses côtés, et le nombre de onze en est la preuve; on sait que huit colonnes étaient le maximum pour les façades des monuments de cette espèce (1). Les chapiteaux de celles dont nous nous occupons, entremêlés de feuilles d'acanthe et d'olivier, sortent des règles ordinaires, et, en tenant compte, toutefois, des érosions du temps, semblent d'un trop petit diamètre, relativement à leur hauteur : à peine dépasse-t-il celui des colonnes, qui sont engagées en partie dans un mur moderne, construit au dix-septième siècle ; cet encastrement dans la façade de la douane, cette apparente profanation d'un magnifique débris ont servi cependant à le conserver tel que nous le voyons aujourd'hui, et tel qu'on le verra long-temps encore; fortement endommagé par un incendie dont l'époque est ignorée, il aurait fini par s'écrouler sous son propre poids ; la vaste corniche est du style le plus noble et le plus grandiose. Comme on fut obligé de remplir de stuc ses joints et les entailles

(1) Ce maximum de huit était une nécessité imposée par le fronton triangulaire surmontant les temples ; un plus grand nombre de colonnes aurait obligé à lui donner un angle trop aigu, une hauteur hors de proportion avec celle du corps de l'édifice ; ou bien, en le réduisant à un angle plus ouvert et surbaissé, on produisait également un effet désagréable.

que divers accidents y ont faites, le peuple s'imagine qu'elle est d'un seul bloc, et quelques *ciceroni* ne se font faute de propager cette erreur.

Nous voici arrivés au fameux Panthéon, à l'un des chefs-d'œuvre de l'antiquité et le plus entier de tous ceux qui, traversant dix-huit siècles, se montrent encore à nos regards; conservation due au culte chrétien, qu'on y célèbre depuis l'an 610 (1), et qui le préserva des barbares atteintes dont cette narration a déjà cité de si déplorables exemples. Comme les colonnes de Marc-Aurèle, le Panthéon est précédé d'une place, petite, irrégulière, entourée de chétives constructions, horriblement malpropre et possédant une fontaine surmontée d'un obélisque égyptien à hiéroglyphes; assis maintenant sur un piédestal ridiculement contourné et chargé d'ornements du plus mauvais goût, il était placé jadis devant le temple d'Isis et de Sérapis. Les alentours de cette fontaine présentent cependant, au mois d'octobre, un spectacle curieux, mais qui n'a aucun rapport à l'architecture : c'est, sur le soir, la réunion des chasseurs d'alouettes, et de Florentins, faisant le singulier métier d'appeaux vivants; ils se louent pour l'exer-

(1) Ce fut le pape Boniface IV qui obtint de l'empereur grec Phocas, maître encore de Rome, que le Panthéon serait consacré au culte.

cer à la campagne; il est curieux et comique de les voir et de les entendre imiter à qui mieux mieux le chant de l'oiseau. Pendant quelques heures c'est un ramage continuel, accompagné de l'expressive pantomime italienne.

Les antiquaires sont partagés sur la question de savoir si le Panthéon fut construit, d'abord, sur un plan unique, conçu par une seule pensée, ou si l'admirable portique, placé devant sa rotonde, n'est pas un placage ajouté, après coup, lorsque Agrippa, voyant qu'Auguste refusait la dédicace de ce temple, prit le parti de le consacrer à Jupiter et aux douze grands dieux; mais peu importe un débat oiseux; l'essentiel, c'est de considérer le monument sous le rapport de l'art et de l'effet qu'il produit. Long de 33 mètres, son portique est octostyle si on le considère de face; mais, dans le fait, il a seize colonnes monolithes, en granit et de 13 mètres de hauteur; car huit autres en retrait, parallèles et sur deux lignes de quatre chacune, soutiennent sa profondeur, beaucoup plus grande qu'à l'ordinaire, et les architraves transversales; en sorte que ces arrière-colonnes, ayant entre elles de larges espacements, ne répondent qu'aux première, troisième, sixième et huitième de la façade; cette disposition fut adoptée pour laisser voir, sans obstacle, les deux grandes niches du mur du fond, contenant jadis les statues d'Auguste et d'A-

grippa, et ne point obstruer le passage conduisant à l'entrée du temple. Le fronton contenait un bas-relief en bronze, et nous dirons bientôt pourquoi et par qui le Panthéon fut dépouillé d'un métal qu'Agrippa y avait prodigué. Rien ne peut rendre la religieuse surprise que fait naître l'élégante majesté de ce portique, lorsqu'on y pénètre pour la première fois; on cherche d'où elle provient, et, après examen, il faut conclure que c'est de la justesse des proportions, et du parfait accord des masses et des détails; car aucun artifice ne fut employé pour étonner le spectateur, et les moyens dont l'architecte se servit si habilement étaient à la disposition de tous les autres artistes de la même époque. Malheureusement, deux clochers modernes, placés en arrière de ce portique, entre le dôme et le fronton, déparent ce bel ouvrage, et rompent l'unité des lignes antiques. L'intérieur circulaire, ainsi que l'extérieur, a 50 mètres de diamètre, et sa hauteur, du pavé au sommet de la coupole, est égale, en sorte que le tout représente un cylindre et une demi-sphère qui toucheraient les six faces internes d'un cube; cette hauteur, égale à la largeur, indique suffisamment que la coupole n'est point surexhaussée comme celles de nos églises; et, en effet, le mur perpendiculaire qui la supporte n'a que la moitié de l'élévation totale. Au faîte, une ouverture, de 26 mètres de

circonférence, laisse seule pénétrer la lumière dans le temple. Et ce demi-jour doux et tranquille lui donnant un charme particulier, beaucoup plus d'accord avec son actuelle destination chrétienne qu'avec sa primitive, ressemble à la clarté bleuâtre qu'épanche sur la terre un commencement d'éclipse. La voûte est ornée de cinq rangs de caissons autrefois, dit-on, revêtus de lames d'argent. Il paraît que de célèbres cariatides en bronze, ouvrage du sculpteur Diogène dont Pline fait mention, soutenaient la corniche de l'attique ; que sont-elles devenues? Quel barbare s'en empara et les mit au creuset? C'est ce qu'on ignore. Les murs, de 6 mètres d'épaisseur, contenaient des niches destinées aux statues des divinités, aujourd'hui remplacées par des autels; la plus grande, en face de la porte, était réservée à Jupiter-Vengeur. Des tuiles de bronze doré couvraient la coupole et le fronton, et des poutres du même métal soutenaient le toit du portique. En 663, Constance II, empereur d'Orient, transporta les tuiles à Constantinople, et Urbain VIII prit le bronze du portique pour couler l'artillerie du château Saint-Ange et les colonnes du baldaquin de saint Pierre. C'est au dix-septième siècle, au moment où florissaient les arts et l'érudition, sous les yeux des archéologues romains, que ce crime de lèse-antiquité fut commis.

Tel qu'il est actuellement, le Panthéon a subi peu de changements dans sa décoration intérieure, et sa forme primitive fut toujours respectée. Seulement le maître-autel occupe la place de la niche de Jupiter, et six chapelles, trois à droite et autant à gauche, sont établies sur le pourtour et creusées dans l'épaisseur du mur; ainsi elles ont peu de profondeur; entre elles on voit encore huit niches possédant aussi des autels et ornées chacune de deux colonnes en granit, porphyre ou jaune antique. Il semblerait qu'une église si célèbre devrait rassembler tous les chefs-d'œuvre des arts, et cependant c'est, peut-être, celle où les sculptures et les tableaux d'une réelle valeur sont en plus petit nombre. Il faut pourtant distinguer la statue della Madonna del Sasso, par Lorenzetto, jouissant, à justes titres, d'une grande réputation; mais ce qui émeut et rappelle de nobles et touchants souvenirs, ce sont les sépultures d'illustres artistes; c'est l'espèce d'apothéose que le suffrage public leur décernait; là dorment en paix Rafaele, Annibale Carraccio, Baltasare Peruzzi, Pierino del Vaga, Giovanni d'Udine, Taddeo Zucchari, Flaminio Vacca, et d'autres qu'il serait trop long d'énumérer; mais l'abus des distinctions suit de près les honneurs les mieux mérités; bientôt on admit dans ce sanctuaire une foule de bustes et de portraits d'architectes, de peintres et de sculpteurs, et il

fallut enfin y mettre ordre; en 1820, une ordonnance pontificale leur assigna pour demeure la Protomotheca du Capitole.

Près du Panthéon, au point de jonction des rues della Scrofa et del Governo, l'église de Saint-Louis, surnommée des Français, fut érigée ou plutôt continuée, en 1589, par les soins et aux frais de la France; car précédemment Catherine de Médicis avait appliqué des sommes considérables à la construction de ce monument, dont la façade, à deux ordres, dorique et ionique, est de Giacomo della Porta; il demeura toujours propriété française, ainsi que l'hôpital et les bâtiments qui l'environnent, et doté de 60,000 francs de rentes en biens-fonds. C'est là, dans cette paroisse desservie par des ecclésiastiques de notre nation, que se célèbrent la fête du roi, les naissances de nos princes, les événements heureux pour la France, et que se rendent alors nos ambassadeurs en grand apparat, *co-fiocchi*, comme disent les Italiens. La façade, noble et simple, est d'un meilleur style que l'intérieur, divisé en trois nefs et peut-être trop chargé d'ornements. Les pilastres ioniques, établissant la division, sont plaqués en marbre de Sicile, qu'on décore du nom de jaspe, mais qui n'est en réalité qu'un magnifique calcaire faisant effervescence avec les acides. Le chœur est également revêtu de marbre jaune de Sienne. Deux chapelles

attirent surtout l'attention des connaisseurs : la première contient deux admirables fresques du Domenichino, représentant Sainte-Cécile distribuant ses habits aux pauvres, et la Mort de la sainte ; on y trouve tout ce qui constituait le talent du grand artiste : simplicité de composition, noblesse, vérité de mouvement et d'expression, dessin pur et savant sans affectation, fermeté de couleur, et cette justesse de pensée qui fut le caractère le plus distinctif de ce maître. On prétend que M. Ingres regarde la Distribution d'habits comme le plus parfait ouvrage que Domenichino ait produit; sur l'autel est une belle copie de la Sainte-Cécile, de Rafaele, faite par Guercino. Malheureusement elle a poussé au noir. Dans la seconde chapelle, celle de Saint-Mathieu, édifiée par le cardinal français Cointerel, on remarque trois tableaux de Michel-Angelo Caravaggio, d'une étonnante vigueur de coloris, mais où la beauté des formes et la connaissance des costumes manquent totalement. Bassano a exécuté celui du grand-autel du chœur, représentant une Assomption, belle, mais ayant le défaut d'une double action : tandis que la Vierge monte au ciel, les apôtres ne sont occupés qu'à s'assurer que son tombeau est vide. Faut-il avouer maintenant que l'ornementation de la voûte, surchargée de dorures, fut confiée au pinceau de Natoire, directeur de l'Académie de France

à Rome, et mauvais peintre du plus mauvais temps de notre école au dix-huitième siècle? Son imprudent orgueil osa placer sa fresque à côté de celles du Domenichino et des œuvres de Caravaggio; n'en disons pas davantage. Deux cardinaux célèbres ont reçu la sépulture à Saint-Louis : de Bernis, poète trop fleuri peut-être et habile ambassadeur, et d'Ossat; celui-ci, vénéré à justes titres par tous les bons Français ; il sut opérer l'importante, la difficile réconciliation de Henri IV avec le Saint-Siége, et put réunir en sa personne le triple caractère de prêtre, d'homme d'Etat et de grand politique, sans que sa conscience en souffrît jamais; on pourrait sans crainte d'erreur l'appeler *vir bonus et discendi peritus* (1).

L'Université, située entre le Panthéon et la place Navona, est aussi appelée Sapienza, et ce nom lui vient de l'inscription gravée sur sa façade : *Initium sapientiæ timor Domini.* Nous n'entrerons pas dans les détails de l'instruction savante qu'y reçoivent les étudiants, de sa bibliothèque et du jardin de botanique qu'elle possède à Longara, quartier Transtévérin, le lecteur en a déjà pris

(1) Ses lettres et sa correspondance diplomatique avec Henri IV et Villeroi respirent la vertu la plus pure, et sont des chefs-d'œuvre de bon sens et d'habileté. Né pauvre, fils d'un maréchal-ferrant, orphelin dès l'âge de neuf ans, Armand d'Ossat fut élevé au cardinalat sans intrigues et par son seul mérite.

conuaissance au troisième volume. Il ne nous reste donc qu'à parler brièvement de ses constructions et de leur plus ou moins de mérite; car, pendant un siècle et demi, de 1520 à 1675, plusieurs architectes coopérèrent à l'achèvement de ce somptueux édifice; somptueux, en effet, mais non irréprochable, en toutes ses parties, sous le rapport du style. Conçu par Michel-Angelo Buonarroti et approuvé par Léon X, le plan général offre des dispositions simples, commodes, parfaitement appropriées à sa destination; les salles sont belles, vastes et d'un abord facile ainsi que les escaliers desservant les étages supérieurs. La façade et la corniche, élevées sur les dessins de Giacomo della Porta, et d'un aspect noble et sévère, conviennent à un monument destiné aux sérieuses études. Le même constructeur édifia la cour et ses portiques, dont les ordres et les arceaux composent un tout harmonieux et grandiose; mais à quel caprice obéit Borromini lorsque, pour faire allusion aux armes d'Urbain VIII, il voulut donner à l'église la forme bizarrement désagréable d'une abeille, et surtout lorsqu'il la surmonta d'une coupole et d'une lanterne chargées de ridicules ornements, et terminées en spirales? C'est le *nec plus ultrà* de l'extravagance. S'il est pénible de voir à quel point de honteuse dégradation l'art peut arriver, il faut toutefois convenir que, pour contourner et tour-

menter ainsi ses matériaux, Borromini devait être profondément versé dans la coupe et l'assemblage des pierres. Au milieu de tous ses écarts, il fut toujours habile stéréotomiste, et qui sait si le désir de montrer sa science, en surmontant les difficultés, ne l'excitait pas, même à son insu, à tenter ses coupables tours de force?

Parallélogramme très-allongé et terminé, d'un côté, par une demi-ellipse, la place Navona s'étend sur une largeur de 52 mètres, une longueur de 250, et contient 13,000 mètres carrés; c'est la plus grande après celle de Santo-Pietro dont la surface est le double; elle occupe l'ancien emplacement du cirque d'Alexandre-Sévère, et en conserve presque intégralement la forme, puisque les maisons qui l'entourent sont assises sur les fondations des gradins, et les voûtes en substructions. Trois fontaines décorent cette place, si toutefois ce qui est répréhensible, du moins dans ses détails, peut servir d'ornement. Les deux plus petites sont aux extrémités; la troisième s'élève au centre, et aucune ne se ressemble. On peut déjà se demander pourquoi les extrêmes ne sont pas pareilles et blessent la symétrie si nécessaire en architecture. Des bassins, exhaussés d'un mètre et demi au dessus du sol, les composent; mais l'une est sans sculpture, et l'autre voit surgir, de son milieu, un triton, ouvrage de Bernini. Le pourtour, à ressauts

multipliés, soutient quatre dieux marins et autant de mascarons confiés aux ciseaux de Flaminio Vacca, de Landini, de Leonardo et de Silla, qui certes sacrifièrent largement au mauvais goût de leur époque. Tout cela est forcé, à l'excès, de pose et d'exécution. La fontaine du milieu séduit, d'abord, par son grandiose, et l'on doit convenir que de loin elle produit un bel effet; mais, en approchant, les défauts apparaissent, et après examen, ses sculptures, faites, au dix-septième siècle, par divers artistes et sur les dessins de Bernini, ne semblent pas meilleures que celles du Triton et des dieux marins; ce sont toujours le même style relâché, la même exagération de formes. D'un vaste bassin, à fleur de terre, surgit un rocher de 14 mètres de hauteur, surmonté d'un obélisque dont l'élévation est de 18, y compris son piédestal. Il ne remonte point à une haute antiquité, et la gravure des hiéroglyphes ainsi que les noms de Vespasien, de Titus et de Domitien, inscrits sur un cartouche, prouve qu'il fut tiré de la carrière sous les règnes de ces empereurs. D'arcades, imitant des grottes, sortent un Lion et un Cheval marin en action de s'abreuver au bassin, et, sur les flancs du rocher, à égale distance de sa base et de l'obélisque, on a placé quatre colosses bizarrement assis, et représentant le Gange, le Nil, le Danube et le Rio de la Plata. Le tout verse une abondance d'eau qui

lui fait pardonner ses défauts ; on en profite, les samedis et les dimanches du mois d'août, pour inonder la place et la convertir en une espèce de naumachie d'un mètre de profondeur, où le peuple et la noblesse accourent également ; l'une pour faire disputer d'adresse, au milieu du liquide, ses cochers conduisant de brillants équipages, l'autre pour applaudir bruyamment les habiles, ou poursuivre de ses huées les maladroits ; c'est un des spectacles favoris de la population romaine. Reste à savoir si, après la retraite des eaux, la tiède humidité s'échappant du sol, au cœur de l'été, n'offre pas quelques dangers pour les habitants du quartier. Le mercredi, cette place est convertie en un marché de comestibles et de diverses marchandises.

Ses principaux édifices sont l'église de Santa-Agnese et les palais Panfili et Braschi, auxquels il faut ajouter un troisième, non à cause de son étendue, qui est médiocre, mais pour la rare élégance de son architecture, malheureusement enclavée, à droite et à gauche, au milieu d'ignobles constructions. Aux belles proportions des ordres, à la pureté des profils, à la délicatesse des détails, on reconnaît le cachet de Vignola. Cette charmante miniature de palais est aujourd'hui sans nom, dédaignée, et seulement habitée par la petite bourgeoisie.

Rainaldi conduisit jusqu'à la corniche les travaux de Santa-Agnese; la coupole, les clochers et la façade, élevée sur un perron, sont de Borromini : façade où ce fantasque artiste, poursuivi par les sarcasmes de Bernini, fort incorrect lui-même, a tâché d'être plus sage qu'à l'ordinaire, mais où le naturel perce toujours; l'intérieur est à croix grecque, orné de huit colonnes de stucs dorés et incrustés de marbres précieux. Cirro Ferri, aidé de son élève Corbellini, peignit la coupole et y suivit la manière de Pietro di Cortona. La mort interrompit son travail, et Corbellini, en le continuant à lui seul, en diminua beaucoup le mérite. Les pendentifs sont de Gaulli Baciccio et se distinguent par leur grâce et la vigueur du coloris. Cette église, qui ne possède pas d'autres peintures, est riche en bas-reliefs et en sculptures d'une valeur secondaire, mais dont quelques-unes cependant doivent attirer l'attention; telles sont celles de la chapelle de Santa-Agnese, et du tombeau d'Innocent X. Une statue antique a été convertie en Santo-Sebastiano, par Paolo Campi, et ce n'est pas la seule conversion de ce genre existante en Italie, et surtout à Rome. A gauche de la chapelle, spécialement dédiée à la patronne, un escalier conduit aux corridors souterrains soutenant jadis les gradins du cirque; on y a pratiqué un oratoire où l'on voit un bas-relief représentant la

sainte exposée, entre deux soldats, au *lupanarium* (1); sa nudité est cachée sous une immense chevelure; c'est une des meilleures productions d'Alessandro Algardi.

Le palais Panfili, contigu à l'église, fut érigé, en 1650, par Innocent X, sous la direction de Rainaldi; c'est une grande masse, mais l'époque de sa construction annonce que son style est peu correct. Jadis il fut riche en statues, en tableaux et possédait une belle bibliothèque; ces splendeurs se sont évanouies, et maintenant il faut se borner à étudier les fresques de la galerie, par Pietro di Cortona, les frises de Romanelli, et surtout celles du Poussin.

Construit sur la fin du dernier siècle, par Morelli, pour le neveu de Pie VI, le palais Braschi montre qu'un goût plus simple et plus classique commençait alors à renaître; mais il fut cause d'un acte déplorable; car, pour lui faire place, il fallut démolir la noble habitation des ducs Caraccioli, ouvrage d'Antonio San Gallo, un des plus habiles architectes de la Renaissance. Le grand escalier du moderne palais est sinon le plus beau, sous le rapport de l'art, du moins le plus vaste et le plus orné de colonnes, de pilastres et de marbres rares. Les appartements renferment les statues de Cin-

(1) Lupanarium. Lieu infâme; lieu de prostitution,

cinnatus, de Julia Augusta, de Diane, de Bacchus, et l'Antinoüs colossal trouvé à Palestrina et classé au premier rang parmi les antiques. Les tableaux, en petit nombre, appartiennent tous à l'élite des écoles; les principaux sont les célèbres Noces de Cana, du Garofalo; Dalila et Samson, du Caravaggio; la Femme adultère, du Titiano; Lucrèce, de Paolo Véronèse; l'Adoration des Mages, de Signorelli; les Fiançailles de sainte Catherine, par Fra Bartolommeo; un Crucifiement, du Tintoretto, et une Vierge, de Murillo, magnifique de couleur, mais qui n'est qu'une simple paysanne, si on la compare aux célestes madones de Rafaele, d'Andrea del Sarto et du Correggio.

De forme triangulaire et située derrière le palais Braschi, la petite place Pasquino est ainsi nommée d'une statue antique posée sur un piédestal et entièrement mutilée. Il n'en reste plus que le torse et une partie des cuisses; mais ses débris prouvent qu'elle appartenait au beau temps de la sculpture. Elle hérita du nom d'un tailleur demeurant sur cette place, doué d'un esprit facétieux, et poursuivant de spirituelles railleries les sottises de ses voisins et les ridicules des passants; après sa mort, les satyriques Romains continuèrent son rôle, et affichèrent sur la statue les réponses aux demandes que lui adressait Marforio du Capitole. L'une et l'autre étaient presque toujours mor-

dantes et s'adressaient souvent aux agents du pouvoir, aux parents des papes, aux souverains pontifes eux-mêmes. Depuis le commencement du siècle, cet abus a cessé, et Marforio et Pasquino sont muets. On a bien fait de leur interdire la parole ; car, avec leur coupable secours, un calomniateur inconnu et sans responsabilité pouvait, à l'abri de l'anonyme, attaquer impunément les plus honorables citoyens, les réputations les plus hautes et les mieux méritées (1).

Le palais Sacchetti est, quant à l'étendue, un des moins considérables de Rome ; mais c'est un de ceux qui mérite le plus l'examen des artistes, car le célèbre architecte Antonio San-Gallo le construisit pour en faire sa propre habitation ; maître du terrain et de ses dispositions, il put y appliquer sans contrainte les principes de l'art tels qu'ils les avaient conçus. La facade est pure, noble, simple et d'une belle ordonnance ; elle brille aussi par la correction des détails et les hauteurs des étages parfaitement en rapport entre elles. Le jardin s'étend jusqu'aux bords du Tibre et laisse apercevoir les cultures de Monte-Janicolo, ses gracieux ca-

(1) Les demandes n'étaient faites quelquefois que pour obtenir un jeu de mots ; ainsi, lorsque les Français enlevaient à Rome ses statues et ses tableaux, Marforio disait : *Gli Francesi sono tutti ladroni*, et Pasquino corrigeait la proposition en répondant : *No, ma buona parte.*

sins, le château Santo-Angelo, le Vaticano et l'immense coupole de Santo-Pietro ; c'est une des plus belles vues que puisse présenter l'intérieur de la ville. Dans les appartements et sur les parois de la galerie, Francesco Salviati retraça plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament, et confia à ses élèves les figures des prophètes et des sibylles. Coulant des jours heureux dans une charmante demeure, jouissant de l'estime publique, enrichi par les bienfaits de Paul III, San-Gallo exprima sa reconnaissance pour le généreux pontife, en plaçant sur la façade cette inscription : *Tu mihi quodcumque hoc rerum est.*

Santa-Maria in Vallicella, ou Chiesa Nuova, (Eglise-Neuve) doit au seizième siècle, sous le pontificat de Grégoire XIII, sa fondation à Filippo Neri, un des saints les plus utiles à l'humanité que l'Italie ait vus naître. On peut le comparer à Vincent de Paul, et, comme notre saint français, il dévoua son existence aux œuvres de charité, aux soins que réclame l'enfance, à l'établissement d'hôpitaux et à la prédication ; humble et doux, aimable de caractère, indulgent pour les faiblesses humaines, il était sévère pour lui-même et pardonnait facilement aux pécheurs ; c'est lui qui, voulant détourner les Romains de leur passion pour les spectacles profanes, établit, les jours de fêtes et les dimanches, les concerts spirituels que l'on

exécutait dans une salle voisine de l'église et qui furent appelés *oratorios ;* c'est de là que les religieux de son ordre prirent le nom d'Oratoriens (1). On ne doit pas les confondre avec leurs homonymes, institués en France par le cardinal de Bérulle.

Santa-Maria in Vallicella est un vaste et somptueux monument, dont Martino Lunghi construisit l'intérieur, Fausto Rughesi la façade à deux ordres de pilastres corinthiens et composites, Marucelli la sacristie et Borromini le cloître, une de ses moins défectueuses productions ; il n'en résulte pas, toutefois, de désaccord entre ses parties, qui conservent même une harmonie digne de remarque lorsque tant d'architectes concourent successivement à l'érection d'un pareil édifice et de ses dépendances. L'église, décorée avec magnificence et brillante d'or, de marbres et d'albâtre, a trois nefs : celle du milieu est spacieuse, et trop peut-être, puisqu'elle fait paraître étroites les deux latérales : léger défaut que l'on aperçoit pourtant au premier coup-d'œil. Pietro di Cortona peignit les voûtes de la nef principale et du chœur ; il y montra son talent hardi et facile, éminemment propre aux grandes compositions. Les chapelles à droite contiennent

(1) On ne fait point de vœux dans cette congrégation, à laquelle on n'est attaché que par les liens de la charité et de l'affection mutuelle. Le pouvoir électif du supérieur-général, qui ne dure que trois ans, est très-restreint.

plusieurs tableaux d'habiles maîtres : un Crucifix, de Gaetano ; le Christ mort, de Michel-Angelo Caravaggio, que les *ciceroni* donnent pour un de ses plus précieux ouvrages, mais qui n'est qu'une excellente copie faite par Michel Keck ; l'Annonciation, de Muziano, unissant la couleur vénitienne au dessin du beau temps de l'école romaine, et l'Assomption, d'Aurelio Lomi, chef de l'école pisane au dix-septième siècle ; dans celles à gauche, il faut surtout examiner la Présentation et la Visitation de la Vierge, de Federico Baroccio, dont le talent si pur et si suave ont été analysés au commencement de ce volume; près de ses œuvres, brille encore l'Annonciation de Passignani, Florentin par sa naissance, Vénitien par son coloris, que l'on confond quelquefois avec celui de Paolo Véronèse. Le maître-autel et ses deux côtés possèdent trois curieux tableaux de Rubens, exécutés alors que, suivant ses études en Italie, il cherchait à imiter la manière de Buonarroti ; on voit combien, dans ce travail ingrat, il forçait inutilement son naturel; aussi ces médiocres peintures, privées de l'éclat qu'il sut plus tard trouver sur sa palette, ne sont-elles qu'un faible pastiche du style et du caractère de Michel-Angelo. C'est dans la chapelle placée sous l'orgue, et toute incrustée de jaspes, d'agates et de pierreries, que repose le corps de Neri ; on y voit la copie en mosaïque d'un tableau

de Guido Reni, que l'on garde actuellement dans l'intérieur du cloître. Un plafond peint par Cortona, et une statue du saint, en habits sacerdotaux, œuvre estimable de l'Algardi, ajoutent à la riche décoration de la sacristie. La salle destinée aux oratorios est contiguë à l'église; sa voûte, plus que surbaissée, presque plate et construite sans le secours de contreforts, présente une preuve nouvelle de la science du Borromini en stéréotomie; malgré son étendue, elle supporte le poids de la grande et nombreuse bibliothèque Vallicelliana. Le couvent contient trois cours, et la plus considérable, que les cellules des religieux environnent, est charmante par ses gazons, ses arbustes, ses massifs de fleurs et l'abondance de ses fontaines. En général, à Rome, en embellissant le *secretum* des couvents, interdit au public, on a fait sagement la part de l'humanité, et cherché, sans sortir de la règle, à tempérer la triste monotonie des cloîtres.

La construction de Santa-Maria dell'Anima, annexée à l'hospice des Allemands, remonte à la première année du quinzième siècle; la façade, plus moderne, noblement simple et portant cette inscription : *Speciosa facta est,* fut élevée par Giuliano Giamberti di San Gallo. Les trois nefs, d'une architecture douteuse, ne sont ni gothiques, ni de la Renaissance, et tiennent de l'un et de l'autre styles; la grande, les petites nefs, les chapelles,

peu profondes, ont toutes une égale hauteur, et leurs pilastres montent jusqu'à l'origine des voûtes : ce genre mixte a cependant de l'unité, du grandiose, et laisse sans obstacles pénétrer les regards dans toutes les parties de l'édifice, qui possède peu de tableaux remarquables. On ne peut guère désigner à la curiosité des amateurs que les fresques de Salviati, la Vierge et Sainte-Anne, de Geminiani, et la célèbre Sainte-Famille, de Giulio Romano, qu'une inondation du Tibre a malheureusement endommagée et que Saraceni restaura tant bien que mal; mais Santa-Maria est riche en sculptures. Nous ne citerons cependant que la Piété, de Nanni, copie ou plutôt imitation de celle de Buonarroti; les tombeaux du cardinal André d'Autriche, d'Holstein, savant littérateur hollandais, et celui d'Adrien VI, heureux Flamand, d'abord précepteur de Charles-Quint, et que son tout-puissant élève fit ensuite monter au trône pontifical (1). C'est à Peruzzi que l'on doit l'ordonnance du monument, composé de quatre colonnes corinthiennes et d'un soubassement; au centre, Michel-Angelo di Sienna et Nicola Tribolo,

(1) Ce pape juste et sévère fit, dans l'administration et les dépenses de son palais, de nombreuses et utiles réformes. Lorsqu'il mourut, les Romains qui le haïssaient, et naturellement portés à la satire, écrivirent ces mots sur la porte de son médecin : *Au libérateur de la patrie.*

Florentin, placèrent la statue du pape, et, dans les niches des entrecolonnements, celles emblématiques des vertus qui distinguèrent ce pontife. Aux grandes fêtes, on prêche en allemand dans cette église.

Santo-Agostino reconstruit, en 1483, sur les fonds que le cardinal français d'Estouteville prodigua pour cette entreprise, est aussi du style italien du quinzième siècle, et ressemble sous ee rapport à Santa-Maria dell'Anima. Deux architectes y travaillèrent; l'un est resté inconnu, mais l'on sait que l'autre, Baccio Pintelli, éleva son dôme, qui fait époque dans les annales architectoniques de Rome, car il fut le premier qu'elle vit ériger. La façade jouit d'une grande réputation d'élégance, et l'intérieur participe au même mérite. Toutefois, en 1750, Vanvitelli, chargé de le réparer, voulut y mettre du sien et altéra sa primitive pureté. Les trois nefs, divisées par des piliers très-élancés, et dans lesquels s'engagent de sveltes colonnes, sont de bonnes proportions. A l'entrée de l'église on voit, à droite, le beau groupe de la Vierge et de l'Enfant-Jésus, remarquable ouvrage du Florentin Sansovino; tout en conservant à Marie sa grâce virginale, il a su cependant lui donner cette précision de formes propres aux sculptures toscanes. Les chapelles contiennent plusieurs tombeaux, dont, en général, l'ornementation est médiocre;

il faut cependant ne pas oublier celui du cardinal Rinaldo Imperiali, décoré de bonnes sculptures et du portrait en mosaïque de cette éminence, dont la mémoire est chère aux gens de lettres par le don qu'il fit au public de sa riche bibliothèque. Au conclave de 1730, Imperiali, habile diplomate que recommandaient d'heureuses négociations, faillit être pape et ne manqua la tiare que d'une voix. Parmi les peintures, indiquons celles de Lanfranco, du bon temps de ce maître; une Madone de Caravaggio; trois tableaux du Guercino et une Vierge apportée, dit-on, de Constantinople, lors de la prise de cette ville par Mahomet II; son agencement et sa raideur peuvent faire croire à cette assertion; mais la gloire du temple, c'est le célèbre Isaïe, peint à fresque sur le troisième pilastre à gauche, par Rafaele, et qui fit naître une question souvent agitée et non encore résolue; on se demandait si le divin artiste, en abjurant sa précédente manière vraie, gracieuse, élégante, mais un peu étroite, n'avait pas, lorsqu'il donna tout-à-coup au prophète une admirable grandeur de style, une hardiesse inusitée de contours, profité des œuvres de Michel-Angelo à la chapelle Sixtine du Vaticano, dont Bramante lui procura la vue en secret. Dans le fait, la différence est prodigieuse entre ses premiers ouvrages et celui-ci. Quoi qu'il en soit, qu'importe une oiseuse dispute? Si Rafaele suivit l'exemple de

Buonarroti, il sut du moins se l'approprier et le modifier en restant lui-même, en cachant sous la justesse d'expression et de mouvement, sous l'habituelle noblesse de ses personnages, la science toujours, chez lui, contenue en de justes bornes; tandis que celle de son rival est exagérée, impatiente de se montrer et, dans l'étude de l'homme, semble ne considérer que l'être physique et sa constitution osseuse et musculaire. Terminons en disant, pour rendre justice à chacun, que Buonarroti fut le plus grand des dessinateurs, et Rafaele le plus admirable des peintres, puisqu'il donnait à ses figures une âme et un sentiment moral. Sous le pontificat de Paul IV, un sacristain dégrada la belle fresque, objet de cette digression, et Danielo di Volterra fut chargé de la restaurer. La magnifique sacristie est de Carlo Murena, qui construisit également le cloître où l'on conserve la bibliothèque Angelica ouverte au public, possédant 85,000 volumes, 3,000 manuscrits, et, par sa richesse, la troisième de Rome.

Santa-Maria della Pace doit sa fondation à un vœu que fit à la Vierge, en 1487, Sixte IV, dans l'espoir de ramener la paix en Italie, et ce fut Baccio Pintelli qu'il choisit pour architecte de cette église, d'une médiocre étendue, à une seule nef, et que termine une élégante coupole octogone; mais Pintelli ne put achever son œuvre, et chacun de

ses successeurs changea quelque chose aux dispositions primitives. Un portique demi-circulaire d'ordre ionique, élevé sur les dessins de Pietro di Cortona, précède la façade; malgré l'éloge qu'en font les itinéraires, destinés à guider les voyageurs, sera-t-il permis de dire qu'il est bizarrement attaché à un parallélogramme, que rien n'y obligeait Cortona, et que le bon sens veut que les lignes d'un avant-corps ne contrarient pas celles du principal bâtiment. La nef est trop étroite pour sa longueur, mais la coupole qui la termine compense ce défaut par sa noblesse et sa grandeur; à droite et à gauche, des arcades donnent l'entrée à de petites chapelles contenant plusieurs peintures et sculptures remarquables, dont les principales sont la Visitation de sainte Elisabeth, par Carlo Maratta; la Présentation, de Peruzzi, et l'un des chefs-d'œuvre du roi de l'école siennoise; la Nativité de la Vierge, de Vanni, et l'Annonciation, dessinée par Buonarroti, et que Marcello Venusti coloria; le bas-relief en bronze représentant la Déposition de la croix, par Faucelli, et les statues de saint Pierre, de saint Paul, et des Prophètes, ouvrages justement estimés de Rossi di Fiesole; mais tout s'efface encore devant les quatre Sybilles persique, cuméenne, phrygienne et tiburtine, si connues par les gravures, et que Rafaele peignit sur l'arceau de la première chapelle, à droite. Il faudrait une longue disser-

tation pour évaluer tous leurs genres de mérite. Contentons-nous de dire qu'aucunes figures ne sont empreintes à un plus haut degré du caractère d'inspiration divine, n'indiquent mieux les différences de race et de génie, ne furent vêtues avec plus d'élégance et de dignité. Trois paraissent dans la fleur de la jeunesse, dans la puissance de leur beauté, et la quatrième, celle de Tibur, qui semble leur conductrice, unit aux traces des années tout ce que l'approche de la vieillesse peut laisser encore de noblesse à son visage. La couleur de cette fresque, qu'il a fallu retoucher en quelques parties, et qui l'a été assez habilement, est bonne et presque blonde, quoique vigoureuse; on voit que Rafaele s'en occupait avec amour, et que Giulio Romano, son aide ordinaire, n'y a point mêlé ses sombres teintes. Le cloître, à double portique, est du Bramante, et son premier ouvrage à Rome; par l'approbation qu'il obtint, il mit cet habile artiste sur la voie de la fortune et des grandes entreprises. Cette construction, quelle que soit la réputation dont elle jouit, peut, toutefois, subir un reproche, c'est celui du porte à faux de colonnes au-dessus des arcades du rez-de-chaussée; porte à faux que Bramante se permit pour éviter de trop larges entrecolonnements; mais l'œil n'en est pas moins choqué de cette infraction aux règles de la solidité.

Le palais Borghèse, un des plus vastes et des plus

magnifiques de Rome, et commencé en 1590, eut deux architectes, Martino Lunghi et Flaminio Ponzio; sa forme est celle d'un trapèze allongé, et lui fit donner le surnom de clavecin, *cimbalo di Borghèse;* mais, comme on ne peut voir à la fois que deux façades, l'irrégularité reste inaperçue. Extérieurement, cette masse énorme ne brille que par l'étendue de ses lignes et sa noble simplicité; tous les détails, tous les ornements sont réservés pour l'intérieur. Son admirable cour est la plus belle, la plus grandiose qui existe dans la capitale du monde chrétien, et, quoique d'un genre différent, peut aller de pair avec celle du palais Pitti, à Florence. Quatre-vingt-seize colonnes doriques et ioniques, en granit rouge et accouplées, soutiennent deux portiques placés l'un sur l'autre, et du plus admirable aspect; trois de leurs côtés précèdent les constructions des corps-de-logis et forment galeries; le quatrième, dont les arcades sont à jour, se détache librement, dans le bas, sur une seconde cour contenant des fontaines et des massifs de verdure, et dans le haut, laissant passer, au travers de ses intervalles, de ses sombres teintes, la brillante lumière, le vigoureux azur du ciel romain, offre un spectacle à la fois sévère et magique. Trois statues antiques et colossales, celles de Julie, de Sabine et de Cérès, complètent la décoration.

La collection Borghèse, si célèbre en Europe,

renfermant 1,700 tableaux, et la plus considérable que jamais particulier ait possédée, remplit onze chambres du rez-de-chaussée. Nous allons indiquer sommairement les ouvrages les plus dignes de remarque, et numéroter les salles dans l'ordre où nous les avons tant de fois visitées.

Première. — Un beau Cigoli, le peintre habituel de saint François et des capucins, auxquels il donne une ferveur et une componction admirables; une esquisse de Sainte-Famille, peinte par Rafaele dans sa jeunesse, et à la manière de son maître, Perugino; elle est remplie d'une grâce naïve; de Paolo Véronèse, Saint-Jean-Baptiste au désert, et néanmoins entouré de personnages en costumes vénitiens et même turcs; mais sa magnifique couleur fait oublier ce monstrueux anachronisme; la Vierge, l'Enfant-Jésus, et deux Apôtres, de Garofalo; une autre Vierge, de Ghirlandajo, un de ceux qui donnèrent, au quinzième siècle, une si heureuse impulsion à l'école florentine, et si étonnant, pour l'époque où il vécut, par la pureté des contours, la perfection des formes, sa facilité et ses profondes connaissances en perspective; encore une Vierge et l'Enfant-Jésus, de Sasso Ferrato; trop peu connu en France, cet artiste tient à la fois du style florentin et de celui de Rafaele; ses têtes sont divines.

Deuxième. — La Descente de croix, de Federigo Zucchari, tableau superbe, où le Christ, admira-

blement modelé, est entouré de cinq figures jeunes, élégantes, tenant le milieu entre l'homme et l'ange, et d'une noble et religieuse expression; une Vierge, du Titiano; la Naissance du Sauveur et les Noces de Cana, par Garofalo; Madeleine, d'Agostino Carraccio, et Jésus, de son frère Annibale; Saint-François, pénitent, de Cigoli; Vénus pleurant la mort d'Adonis, du Scarsellino, dont le nom est à peine inscrit sur les catalogues français, et qui fut cependant l'aigle de l'école de Ferrara, au seizième siècle; Saint-Jérôme, pénitent, et l'Incendie de Troie, du Baroccio; une immense toile représentant la Chasse de Diane, chef-d'œuvre de Domenichino, plusieurs fois gravé.

Troisième. — Sainte-Catherine, du Parmigiano; la nombreuse famille de Pordenone, peinte par lui-même, en tout neuf personnages; portrait de Rafaele; un autre, d'Andrea Sacchi; celui de Jules II, par Giulio Romano; Saint-Jean-Baptiste, de Paolo Véronèse, et, du même peintre, Saint-Antoine prêchant aux poissons, tableau de petites proportions, étonnant pour la vigueur du ton et le mouvement du saint, monté sur un rocher, se penchant vers les spectateurs, placés plus bas, et, d'une main, leur montrant les habitants de l'onde accourus à sa voix; toujours, au reste, l'inobservation du costume, péché habituel du maître et de son école; une Sainte-Famille, de Perino del Vaga; un ma-

gnifique Saint-François, d'Annibale Carraccio ; les trois Grâces, par Titiano, vraies Grâces vénitiennes, fraîches, un peu coquettes, et encore embellies par une admirable couleur.

Quatrième. — Dans un même cadre, un petit Portrait du Titiano, un autre de Pordenone, et une Sainte-Famille du Schidone, ravissante miniature à l'huile ; la Descente de croix, par Vandick, d'une vigueur inaccoutumée à ce peintre, et celle, si fameuse, de Rafaele, entièrement exécutée sans le secours de ses élèves ; deux Apôtres, peints par Michel-Angelo dans sa jeunesse, et montrant, par leur grand caractère et la profonde science du dessin, unie à la sécheresse du pinceau et à l'âpreté du coloris, quel serait un jour l'auteur des Prophètes de la chapelle Sixtine et du Jugement dernier ; la Visitation de sainte Elisabeth, de Rubens ; David, du Giorgione ; la Flagellation à la colonne, que peignit Sebastiano del Piombo, mais dont Michel-Angelo traça les contours ; la Sybille cuméenne, du Domenichino, *nec plus ultrà* de l'art, objet éternel d'étude et d'admiration ; elle est trop connue pour décrire sa beauté, l'esprit prophétique animant ses regards, et la pittoresque noblesse de son agencement. A voir cette œuvre si parfaite, si une, si d'accord en toutes ses parties, on dirait qu'elle sortit sans efforts, et d'un seul jet, de la pensée et des mains de l'artiste.

Cinquième. — Quatre toiles de forme ronde sur lesquelles l'Albani a poétiquement représenté les diverses Saisons. La reproduction, par la gravure, de ces charmantes pastorales a été plusieurs fois confiée au burin d'habiles artistes ; une copie de Saint-Jean-Baptiste, de Rafaele ; elle atteint presque au mérite de l'original ; la Vierge, l'Enfant-Jésus et Saint-Joseph, d'Andrea del Sarto ; la Résurrection du Lazare, d'Agostino Carraccio ; Vénus au moment de s'habiller, du Padovanino, fondateur de l'école de Padoue, dont les tableaux sont rares, et dont le nom paraît ici pour la première fois ; la Samaritaine, de Garofalo ; l'Enfant prodigue, de la première manière de Guercino, facile à reconnaître par l'opposition de fortes ombres à de vives lumières, et un ton général tirant sur le jaunâtre ; l'Enfance, la Virilité et la Vieillesse, rassemblées dans le même tableau ; une femme, jeune et belle, est assise à côté de l'homme parvenu à l'âge où l'amour exerce son empire ; gracieuse conception de Sasso Ferrato.

Sixième. — Vénus, un Satyre et Cupidon, de Paolo Véronèse ; une Léda, de Léonardo di Vinci, ou plutôt de son école et peut-être de Sesto Milanese, qui l'a si heureusement imité ; Vénus au bain, par Giulio Romano, savamment dessinée, mais dont le coloris est peu flatteur, et la tête trop sévère pour la déesse des grâces et de la séduc-

tion; du même artiste, la Fornarina, cette robuste maîtresse de Rafaele, ayant le haut du corps dans un état presque complet de nudité, et dont la figure offre quelques différences avec celle que son amant retraçait assurément sur la toile, *con amorosa diligenza;* Suzanne, de Rubens, opposant, par l'éclat de sa couleur flamande, un contraste aux deux précédents ouvrages.

Septième. — Ses parois sont entièrement couvertes de glaces, sur lesquelles Ciro Ferri peignit des Amours de grandeur naturelle, et Mario des fleurs; au petit nombre de celles qu'il choisit pour composer ses guirlandes et ses bouquets, on voit combien la Flore des jardins était pauvre alors, et combien la moderne s'est enrichie, grâce aux soins des botanistes et des voyageurs.

Huitième. — Quatre tableaux en mosaïque, dont un représente Paul V, de la famille Borghèse; la Vierge et l'Enfant-Jésus, de Palma; la Madeleine, production d'une femme, Lavinia Fontana, qui, au seizième siècle, sut se placer à côté des meilleurs artistes; deux portraits, l'un de Romanelli, l'autre du Bronzino, digne du beau temps de l'école florentine; un troisième, du Pordenone, rival, ou plutôt mortel ennemi du Titiano, et comme lui si grand coloriste (1). Quatrième, portrait du Caravaggio,

(1) La haine mutuelle de ces deux peintres était si violente, que

que l'on prétend être celui de Michel-Angelo Buonarroti, quoiqu'il ne rappelle pas exactement ses traits si connus, et que des sculptures et peintures authentiques nous ont transmis. Deux petits Carlo Dolci, représentant Jésus et la Vierge, inimitables, surtout le Christ, par le passage insensible et la fonte des couleurs. Portrait de Côme I[er], grand-duc de Forence, par Allori. La fameuse Danaé du Correggio, peut-être le premier de ses chefs-d'œuvre; elle semble indécise; un Amour, dans l'âge de la puberté, lui présente de l'or et soulève une draperie qui la couvrait; deux plus petits, et encore enfants, aiguisent une flèche au bas du tableau, que la gravure a aussi reproduite; mais peut-elle rendre l'iris de ces teintes qu'aucun pinceau ne parvint à imiter?

Neuvième. — Un portrait de Rafaele, que l'on donne pour celui de César Borgia; s'il représente réellement l'assassin, le monstre, fils de l'infâme Alexandre VI, sa figure espagnole est trompeuse; elle exprime la fermeté de caractère, la résolution, mais non la scélératesse (2). Une Sainte, par

Pordenone, craignant ou feignant de craindre d'être assassiné, ne travaillait, dans les églises et les lieux publics, que revêtu d'une cotte de mailles, et armé d'un poignard et de son épée.

(1) Il est fort douteux que ce portrait soit celui de Borgia, tué en 1507 au siége de Viana, en Navarre, pays où il chercha un refuge après la mort de son père, et Rafaele ne vint à Rome qu'en

Vanni, dont la tête est sublime d'expression; une Descente de croix, du Perugino; l'Enfant prodigue, de Titiano, et du même auteur, l'Amour divin et profane, célèbre chef-d'œuvre où éclatent au suprême degré toutes les brillantes qualités de ce maître; la Résurrection de Lazare, peinte sur ardoise, par Agostino Carraccio; le Concert, de Lionello Spada, un des hommes les plus remarquables de l'école bolonaise, qui, de simple broyeur de couleurs, s'éleva au rang des plus grands artistes, et se distingua par une originalité et une hardiesse de pinceau extraordinaires; Judith, d'Elisabetta Sirani, morte à l'âge de 26 ans, et si jeune encore, douée de toute la maturité d'un beau et vigoureux talent; l'Amour et Psyché, de Dossi di Ferrara; Saint-Jérôme, de Ribeira, surnommé Spagnoletto; une Vierge et l'Enfant-Jésus, d'Agostino Carraccio; la Conversion de Saint-Paul, du Giuseppino, peintre facile, incorrect, corrupteur de l'école romaine et qui peut-être n'aurait point dû être placé à côté de tant d'illustres artistes; l'Adoration des Mages, de Jacopo

1508, à l'âge de vingt-quatre ans. D'ailleurs, Borgia, persécuté par Jules II, élu en 1503, quitta l'Italie peu de temps après. Il aurait donc fallu que Rafaele peignît, à peine âgé de dix-huit ou dix-neuf ans, et dans une des provinces pontificales, ce portrait, qui ne se ressent point de sa première manière naïve, claire, peu empâtée, et tenant encore de celle du Perugino.

Bassano, où l'on retrouve tout son coloris, mais aussi toute son ignorance des costumes.

Dixième. — Le Retour de l'Enfant prodigue, par Guercino, tableau d'un étonnant relief; la Résurrection du Lazare, de Garofalo; du même peintre, si fécond et dont les œuvres sont pourtant si étudiées, la Flagellation de Jésus; Madeleine, d'Andrea del Sarto; la Vierge, par Perugino; Samson attaché à la colonne du temple des Philistins, de la première manière de Titiano, de ce grand confident de la nature, et qui sut si bien la transmettre sur la toile, manière remplie de détails et qu'il quitta bientôt pour une autre plus large et plus savante; de sa seconde, Jésus devant les Pharisiens, et les trois Grâces, un de ses ouvrages les plus renommés.

Onzième. — Sainte-Famille, de Scipione Gaetano, mort à 38 ans, et qui, dans sa courte carrière, sut allier le style de Rafaele à celui d'Andrea del Sarto; une autre Sainte-Famille, de Giulio Romano, admirable de dessin, mais d'une couleur austère; la femme de Titiano, peinte par lui-même, représentée en Judith, et dont la douce figure n'est pas en rapport avec l'action cruelle qu'elle est censée commettre; Loth enivré par ses filles, de Gherardo delle Notti; le portrait authentique de Rafaele, ouvrage de son élève Timoteo d'Urbino; la Vierge et l'Enfant-Jésus, de Bel-

lini; le même sujet, par Andrea del Sarto, œuvre en première ligne parmi les chefs-d'œuvre de ce maître; une curieuse mosaïque de Marcello Provenzale, un de ceux qui, au dix-septième siècle, perfectionnèrent le plus l'art si utile et si durable d'imiter la peinture à l'huile au moyen d'émaux coloriés.

Telle est, en partie, cette immense collection, qu'il serait impossible de décrire tout entière, et que son noble et généreux possesseur laisse chaque jour à la disposition du public, des étrangers et des jeunes peintres copiant les tableaux les plus célèbres, pour leur instruction ou pour satisfaire à de nombreuses commandes; car ces copies sont un objet de commerce assez considérable.

L'exploration des quartiers situés entre les sept collines et la rive gauche du Tibre est terminée. Nous allons maintenant passer sur la droite, visiter ses monuments, et nous arrêter après l'examen des hauteurs du Gianicolo. La place et la basilique de Santo-Pietro, la chapelle Sixtina, le Vaticano, ses loges, sa bibliothèque, ses musées, méritent bien qu'un chapitre leur soit spécialement consacré.

ILE TIBERINA. — SANTO-BARTOLOMMEO. — SANTA-CECILIA. — SANTO-FRANCESCO A RIPA. — SANTA-MARIA DEL ORTO. — SANTA-MARIA DELLA SCALA. — PALAIS CORSINI. — VILLA FARNESINA. — REGINA-COELI. — PALAIS SALVIATI. — SANTA-MARIA TRASPONTINA. — PALAIS COSTA. — PALAIS GIRAUD. — PONT ET CHATEAU SANTO-ANGELO. — FONTAINE PAOLINA. — VILLA LANTE. — SANTO-PIETRO IN MONTORIO. — SANTO-ONOFRIO.

De part et d'autre on communique avec l'île Tiberina, la seule qui, depuis son entrée jusqu'à sa sortie de la ville, divise le fleuve en deux branches, au moyen des ponts Quatro-Capi et Bartolommeo, de construction antique, jadis appelés Fabricius et Cestius, et déjà cités dans la topographie romaine placée au commencement de ce volume. La formation de l'île a été aussi expliquée, ou plutôt on a fait connaître les diverses traditions qu'à cet égard les historiens nous ont laissées. Atterrissement consolidé par le temps, ellipse de 89 mètres seulement de largeur et long de 300, Isola Tiberina ne possède qu'un édifice, Santo-Bartolommeo, qui soit digne d'être visité; le reste de sa surface n'est occupé que par d'ignobles constructions.

Situé à la pointe en aval de l'île, et bâti sur l'emplacement du temple d'Esculape, Santo-Bar-

tolommeo fut érigé à la fin du dixième siècle; mais à force de restaurations opérées en 1113, en 1170 et en 1513, il a beaucoup perdu de son caractère primitif d'architecture; actuellement, et d'après les dessins de Martino Lunghi, le portique est orné de quatre colonnes de granit, et quatorze, divisant l'intérieur en trois nefs, proviennent sans doute du temple que cette église a remplacé; elle est peu riche en peintures de prix; cependant il faut considérer, dans la chapelle de Saint-Charles Borromée, celles d'Antonio Carraccio, neveu d'Annibale, et, sur les parois de la nef de gauche, des fresques dont l'auteur est inconnu, mais qui appartiennent certainement à la belle école bolonaise des Carracci, et en conservent le noble style.

Santa-Cecilia, placée sur la rive droite du Tibre, ainsi que les édifices décrits dans ce chapitre, est un des plus anciens monuments religieux, puisqu'on prétend qu'elle fut fondée en 230, sous le pontificat d'Urbain Ier. Reste à savoir si, un siècle avant le règne de Constantin, les chrétiens jouissaient d'assez de liberté à Rome pour y élever publiquement des églises. Quoi qu'il en soit, elle ressemble à la fameuse Galère athénienne, et les réparations et les fréquents embellissements n'y ont rien laissé de primitif. Dès l'entrée du vestibule, précédé de quatre colonnes monolithes, on est frappé de la belle forme d'un superbe vase antique

et du caractère gothique, si rare en Italie, de la tombe érigée, en 1398, au cardinal anglais Adam Eston; à sa gauche, celle de Nicola Fortiguerra, aussi cardinal, commandant les armées papales, et mort 75 ans plus tard, en 1473, n'offre déjà plus aucune trace de gothicité et montre les progrès du style de la Renaissance. Dans l'intérieur, de magnifiques colonnes soutiennent le baldaquin du maître-autel, sous lequel repose le corps de la sainte dans un sarcophage resplendissant de jaspes, d'agates et d'albâtres. A la nef, à droite, on voit le tombeau du cardinal Sfondrati (1), les ornements en sculpture d'un autel du quinzième siècle et une curieuse fresque du neuvième, en partie effacée, que le burin du graveur Bosio a reproduite. Elle est de l'école du Bas-Empire. Conca peignit le plafond de la grande nef; mais les deux objets dignes principalement d'attirer les regards, sont la vaste mosaïque byzantine du chœur, de l'an 820, et l'étonnante statue de la Sainte, représentée mourante, par Stefano Maderno; au mérite d'une ad-

(1) Habile négociateur et littérateur distingué, le cardinal Sfondrati a produit le poëme estimé de *l'Enlèvement d'Hélène*. Il avait été marié. Devenu veuf, il embrassa l'état ecclésiastique, et reçut la pourpre de Paul III. Son second fils, venu au monde au moyen de l'opération césarienne, fut aussi cardinal, obtint la tiare en 1590, et ne régna que dix mois, sous le nom de Grégoire XIV. Pendant ce court pontificat, il envoya en France une armée italienne secourir la Ligue et combattre Henri IV.

mirable pose et de l'expression, elle joint, au plus haut degré, la souplesse du marbre; il semble transparent et les vêtements, d'une extrême légèreté, dissimulent à peine des formes que leur beauté rend trop séduisantes peut-être.

Santo-Francesco à Ripa (1), tirant son surnom du voisinage du fleuve, n'a qu'une seule nef et des chapelles latérales; peu riche en monuments des arts, il possède cependant un beau tableau de Baciccio, représentant la Vierge, l'Enfant-Jésus et Sainte-Anne; le Christ mort, d'Annibale Carraccio; l'Annonciation, de Salviati; la Naissance de la Vierge, par Simon Vonet, peintre français, fondateur de notre école nationale au commencement du dix-septième siècle (2); un bas-relief antique, d'une belle facture, et la statue de Luigia Albertoni, du Bernini.

La construction de Santa-Maria del Orto (du jardin) fut commencée par Buonarroti, en 1495, et continuée sur les plans de Giulio Romano; la façade pourtant n'est point de ce grand architecte, mais appartient à Martino Lunghi, dont un barbare déshonora l'ouvrage, en 1762, en y ajoutant de ridicules ornements, composés d'aiguilles et de

(1) *Ripa*. Rivage.

(2) On compte parmi ses élèves Le Sueur, Le Brun, Molle, Testelin, Mignard, Dufresnoy, etc......

petites pyramides. On ne cite cette église et ce fait incroyable que pour montrer à quel point d'extravagance et d'abaissement l'art était descendu à cette époque. L'intérieur, à croix latine avec des piliers et des arceaux, richement décorés de marbres et de dorures, est remarquable par ses belles proportions et son style sévère. Santa-Maria del Orto appartient aux marchands de comestibles, qui ont joint, à cette œuvre pieuse, un hôpital où l'on reçoit les membres de leur confrérie.

L'intérieur de Santa-Maria della Scala est orné avec magnificence, et les plus beaux granits et porphyres contribuèrent à la formation de son pavé. Quatre colonnes en spirale, de vert antique, enrichissent la chapelle de Santa-Teresa, et seize de jaspe oriental entourent le tabernacle du maître-autel. L'Algardi, dont l'habile ciseau fit sortir des blocs de marbre tant d'œuvres célèbres, prodigua les sculptures à la chapelle des princes Santa-Croce et fut aussi son architecte. Au milieu d'assez médiocres peintures, le tableau de la Décollation, de Gherardo delle Notti, brille et par lui-même et par la comparaison.

C'est au palais Corsini, autrefois Riario, qu'habita et que mourut Christine, cette bizarre souveraine de Suède, que l'on vit promener en France et en Italie sa majesté déchue, et laisser toujours ignorer par quels motifs secrets elle déserta le

trône (1). Cette immense demeure reçut encore, après sa mort, un accroissement, et les Corsini en confièrent l'exécution à l'incorrect Ferdinando Fuga, qui sut, du moins, en cacher de vicieux détails sous la magnificence et la grandeur des masses; c'est effectivement, au premier coup-d'œil et avant qu'on ait pu saisir les défauts, une des plus imposantes constructions princières. Le double et superbe escalier, orné de marbres et de statues antiques, conduit à deux vastes antichambres, et de là on entre dans la galerie et les salles contenant la précieuse collection de tableaux que son possesseur actuel a considérablement augmentée.

A la seconde antichambre on voit un sarcophage décoré de Néréïdes et de Tritons en bas-relief; une mosaïque antique représentant un Berger, et une moderne, copie d'après Guido Reni, qui prouve notre supériorité sur les anciens dans l'art de fondre, de nuancer les émaux et de les assembler.

Dans la galerie on s'arrête d'abord à considérer l'Ecce-Homo, demi-figure, du Guercino, frappé qu'on est de l'admirable mélange de noblesse divine, de souffrance et de résignation que l'artiste a su

(1) L'amour des lettres et de la liberté fut le prétexte; mais il paraît qu'elle craignit une révolte et une déchéance de la part des Suédois, fatigués de ses caprices et de son refus constant d'assurer, par un mariage, la succession au trône à la race de Wasa, dont elle était la seule descendante directe.

répandre sur toute la personne du Christ ; si on lui a souvent reproché l'imitation trop servile de l'humaine nature, cette fois il s'est élevé jusqu'au sublime. Viennent ensuite Saint-Pierre-aux-Liens, de Lanfranco ; une Sainte-Famille, de Barroccio ; la Vierge, du Caravaggio, privée de beauté et de correction de formes, mais d'une étonnante vérité de coloris ; Vénus à sa toilette, de l'Albani ; une Sainte-Famille, du Garofalo ; Luther et sa Femme, par Holbein, tableau trop étudié peut-être, dans tous ses détails, selon la méthode allemande du seizième siècle, mais d'une belle et limpide couleur et plein de vérité ; une superbe Sainte-Famille, de frà Bartolommeo di San-Marco ; la Présentation au temple, de Paolo Véronèse ; le portrait de Jules II, par Rafaele, et celui du Tibère espagnol, du fils de Charles-Quint, chef-d'œuvre de Titiano, où le caractère froid et sombre de son modèle est admirablement exprimé. Au fond de la galerie on a placé une chaise curule, trouvée à Saint-Jean-de-Latran ; ses ornements sont du bon temps de la sculpture romaine.

Pour les chambres suivantes, n'indiquons au lecteur que les œuvres capitales. Jésus porté au tombeau, de Luigi Carraccio ; la Vierge et l'Enfant-Jésus, de Sasso Ferrato, supérieur même à Carlo Dolci par la beauté de ses madones, et la céleste humilité que leur imprima son pinceau, mais in-

férieur à son rival quant à la finesse et à l'insensible transition des teintes; une autre Vierge, d'Andrea del Sarto; *Noli me tangere,* de Barroccio; Hérodiade, la Vierge et Saint-Jean, de Guido Reni; le Sauveur, célèbre tableau de Carlo Dolci; une Sainte-Famille, de Schidone; beaucoup de portraits, presque tous historiques, tels que ceux d'Innocent X, de Velasquez; d'un doge de Venise, de Tintoretto; trois, du Domenichino; Ferdinand d'Autriche, Philippe II, roi d'Espagne, Paul III Farnèse, par Titiano; un de Giulio Romano, que l'on donne pour celui de la Fornarina, bien qu'il offre des différences avec les deux autres connus à Rome. Viennent ensuite Saint-Pierre et la Dispute de Jésus avec les Pharisiens, de Luca Giordano; l'Annonciation, de Buonarroti, sévère et âpre d'exécution comme toutes ses peintures; une madone, de Murillo, inimitable de couleur, mais vulgaire de traits et de maintien; Madeleine, de Carlo Maratta; Prométhée, de Salvator Rosa, où le terrible peintre a déployé toute sa sauvage énergie; enfin deux Batailles, par le Bourguignon, pleines de mouvement et de cette furie dont il enflammait ses combattants.

De la galerie, on traverse de magnifiques appartements pour se rendre à la bibliothèque Corsiniana; noble sanctuaire des lettres et des sciences, généreusement ouvert au public, et que le précé-

dent volume a suffisamment fait connaître. Un vaste jardin s'étend du palais au sommet de Monte-Gianicolo, et renferme un élégant casino d'où le panorama de la cité se déroule sans obstacle.

En face du palais Corsini, aux bords du Tibre et entouré aussi de jardins, s'élève le charmant casino de la Farnesina, construit, sous la direction de Peruzzi, par Agostino Chigi, le plus riche banquier italien du seizième siècle, et Mécène, sans orgueil, des peintres, des poètes et des savants. Jamais on ne fit un plus aimable et plus noble usage des richesses, et les siennes lui valurent le surnom glorieux de second Médicis ; elles provenaient de son immense commerce, et surtout de la ferme des mines d'alun de la Tolfa, les seules alors exploitées en Europe (1). C'est au désir d'y recevoir, d'y traiter magnifiquement Léon X, que ce chef-d'œuvre d'architecture, ce musée, orné par Danielo di Volterra, Sebastiano del Piombo, Rafaele et ses élèves, dut sa naissance, et la fable de Psy-

(1) Son commerce et sa fortune étaient immenses ; on en peut juger par ce qu'en dit Roscoë dans sa *Vie de Léon X*, et par les réclamations qu'il adressait à Louis XII, au sujet d'un grand nombre de vaisseaux marchands que la France lui avait saisis pendant les guerres d'Italie. Un de ses descendants monta sur le trône pontifical en 1655, et prit le nom d'Alexandre VII. Ce fut lui qui envoya un légat porter des excuses à Louis XIV sur l'attentat de la garde corse contre l'ambassadeur français.

ché, Galathée, Méduse et les Forges de Vulcain, que d'immortelles fresques ont retracées. A la première vue de ce casino, à son riant aspect, à l'élégance des arcades, placées entre deux avant-corps et servant d'entrée à la loge ou vestibule, on devine qu'il fut consacré au plaisir, aux fêtes que le bon goût et la fortune offraient à la puissance et au génie. L'habile Peruzzi comprit si bien que telle était sa destination, et qu'alors il pouvait se permettre d'heureux caprices, qu'il ne s'astreignit point aux règles sévères que l'art impose pour les cinq ordres, et qu'il se permit de donner à ses pilastres doriques une longueur inusitée ; gracieuse licence dont l'heureux effet absout l'architecte. Jadis les deux façades principales furent décorées de peintures monochromes, dont à peine il reste quelques vestiges. Cependant on peut juger par les figures les mieux conservées, par celles assises sur les archivoltes du rez-de-chaussée, que ces ornements en grisaille étaient d'un beau style et de l'école de Rafaele. Dans l'intérieur, les galeries, la grandeur des salles d'assemblées, les dégagements, démontrent que tout y fut disposé pour de nombreuses réceptions. Rien ne représente mieux à l'imagination la demeure des anciens sénateurs romains que cette habitation, évidemment embellie non pour la vie intérieure et de famille, mais pour la réception publique et le continuel abord des

clients; toutefois, on peut douter que les somptueux maîtres du monde eussent trouvé des décorateurs de leurs palais semblables à ceux que le grand siècle de Léon X offrit au généreux Chigi.

Psyché, Galathée, les Forges de Vulcain, peintes par Rafaele, ou par ses élèves, sous sa direction, sont si connues qu'il est inutile d'en donner ici une exacte description. Dix tableaux triangulaires, placés autour de la voûte du premier salon, rappellent les principales scènes du roman d'Apulée: telles que le fils de Vénus montrant son amante aux trois Grâces; la reine de Paphos fuyant la colère de Junon et de Cérès; cette déesse sur un char tiré par quatre colombes; sa prière au maître des dieux; Cupidon implorant de Jupiter la permission de s'unir à Psyché; cette jeune déesse admise à l'Olympe sous la conduite de Mercure. Les deux grandes fresques de la voûte contiennent l'Assemblée des dieux et le Banquet nuptial. Sans parler du mérite de ces diverses compositions, de leur parfaite convenance, de la ravissante beauté des formes, du style, du caractère et des physionomies propres, selon leur sexe, leur âge et leurs fonctions, à chacune des divinités rassemblées dans cette suite d'allégories, car Psyché c'est l'âme s'ouvrant aux premières impressions de l'amour, disons seulement qu'aucune peinture ne présente plus de poésie; mais, comme l'exigeait la donnée mythologique imposée

à l'artiste, une poésie toute grecque et pleine, à la fois, de fraîcheur et de majesté olympienne, si l'on peut s'exprimer ainsi. Par une innovation, qui n'a pas été renouvelée, Rafaele ne fit point plafonner les deux grands tableaux; il supposa qu'ils étaient en tapisseries entourées de bordures et fixées à la voûte par des clous à tête de patère. Placés sous un vestibule, exposé aux injures de l'air, ces chefs-d'œuvre avaient subi de fâcheuses dégradations; Carlo Maratta fut chargé de les restaurer, et quoiqu'il s'en tirât habilement, on l'accusa d'avoir altéré l'harmonie des tons en se servant, pour les ciels, d'un bleu d'outre-mer trop foncé.

Dans une salle contiguë, on voit la célèbre Galathée, qui passe pour être entièrement de la main du divin peintre. La Nymphe que portent des Dauphins est précédée et suivie des Néréïdes, dont une est soutenue par un Triton. Les deux fresques de la voûte, représentant Méduse et Diane sur un char que traînent des bœufs de la race d'Apulie, sont de Danielo di Volterra et de Sebastiano del Piombo; l'un brille par la science du dessin et l'autre par le coloris. Un panneau conserve encore la tête colossale que Michel-Angelo y dessina au charbon un jour qu'il était venu visiter l'œuvre de Rafaele; on a prétendu qu'elle fut tracée pour donner une leçon à son rival et lui montrer que

ses figures étaient trop petites. La supposition est absurde, car Buonarroti savait bien que, dans un local restreint, et où l'on est obligé de considérer de près les tableaux, des figures de pareilles proportions eussent été monstrueuses. Quoi qu'il en soit, le modeste Rafaele respecta le simple trait du grand dessinateur, et n'osa y substituer son ouvrage. Deux chambres du second étage sont aussi peintes à fresque; la première, en ornements d'architecture d'un étonnant relief, par Peruzzi, montre sur la cheminée les Forges de Vulcain, attribuées à Giulio Romano, et la seconde, le Couronnement de Roxane, que Sodoma, artiste du troisième ordre, ne craignit pas de mettre en concurrence avec de sublimes productions. Aujourd'hui, la Farnesina, devenue propriété du roi de Naples, est dans un triste état d'abandon; aucun meuble ne la décore, et un seul concierge ouvre ses portes aux curieux et garde ses trésors. Là où s'assemblèrent jadis tant d'hommes illustres, où retentirent les voix des poètes, les discussions des savants, les accents du plaisir, règne aujourd'hui le silence. Au milieu des œuvres d'immortels génies que l'on vient admirer, ce contraste fait naître une vague tristesse. *Sic transeunt gloriæ, lætitiæ mundi.*

Santa-Maria-Regina-Cœli est une construction toute moderne fondée, en 1654, par Anna Colonna,

princesse Barberini, et donnée aux carmélites réformées, et surnommées *di Regina cœli,* parce qu'elles doivent réciter l'antienne, qui commence ainsi, de quatre en quatre heures. L'église, assez richement ornée, ne possède pourtant que trois objets dignes d'attention : le tombeau, en marbre noir, de la fondatrice, surmonté de son buste, en bronze; un ciboire d'un beau travail, couvert de précieuses pierreries, et la Présentation de la Vierge, de Romanelli, élève de Pietro di Cortona, mais qui souvent surpassa son maître, sinon par l'entente des vastes compositions, du moins par la finesse du coloris et l'élégance du dessin. On peut juger de son talent à Paris et à Fontainebleau, où il travailla, pendant plusieurs années, pour le cardinal Mazarin et Louis XIV.

Près du jardin de botanique, s'élèvent les archives urbaines, autrefois palais Salviati, construit par le cardinal du même nom. C'est une énorme masse de lourde architecture, mais pourtant d'un assez noble aspect, lorsqu'on la considère à distance, et de l'autre côté du Tibre. Ses appartements sont spacieux, et sa vaste cour, d'un meilleur style, est l'œuvre du Florentin Baccio Bigio. La tradition populaire à Rome prétend que le roi de France Henri III logea dans ce palais, et les *ciceroni* ne manquent pas de l'affirmer aux voyageurs; mais c'est évidemment une erreur. En revenant de Po-

logne, seul moment où il ait touché le sol de l'Italie, Henri, pressé de se rendre à Paris, traversa les Etats vénitiens, le Piémont, et entra dans son royaume par le pont de Beauvoisin. Les princes Borghèse, ayant hérité des biens des Salviati, réunirent à leur collection de statues et de tableaux celle que possédait cette famille. Les seules peintures qui restent encore à ce palais sont les fresques des plafonds et de la chapelle, exécutées par Santo di Titi et Cecchino Rossi, tous deux artistes ignorés en France; le premier, savant dessinateur, joignit au style florentin la grâce qui lui manque souvent et une grande vigueur de coloris; le second, appartenant aussi à l'école de Florence, se voua principalement aux grandes compositions, en couvrit de vastes surfaces et se fit un nom honorable par la richesse de ses inventions, les belles architectures dont il orna ses ouvrages, et sa fidélité à représenter les armes et les costumes des anciens; aux talents du peintre il unissait la science de l'antiquaire.

Santa-Maria della Traspontina possède un grand nombre de tableaux, en général assez médiocres; mais elle renferme le tombeau d'un homme né dans les rangs obscurs de la société, et que son instinct mécanique rendit célèbre : c'est celui de Nicola Zabaglia; presque sans instruction, il inventa les ingénieuses machines servant à parcourir

les endroits les plus élevés, les plus inaccessibles de la basilique de Saint-Pierre et de son dôme; elles ont été plusieurs fois gravées, et font, par leur simplicité, l'admiration des connaisseurs. C'est aussi à Zabaglia que l'on doit les moyens de scier un mur peint à fresque, et de le transporter sans dommage.

N'oublions pas un monument dont les guides ignorent sans doute le mérite, dont ils ne parlent jamais aux touristes, et qui, par conséquent, est rarement visité; c'est le petit palais Costa, que fit édifier Jacobus Brixianus, chirurgien de Léon X; par son style, on pourrait en attribuer le plan et le dessin d'élévation à Rafaele ou à Peruzzi. Un pareil doute suffit pour prouver qu'il appartient au plus beau temps de l'architecture romaine : il est difficile, en effet, de trouver, sur un espace étroit, irrégulier, des lignes plus heureuses, de plus nobles proportions, un si juste accord de toutes les parties entre elles; le soubassement, à bossages et refends d'un mâle caractère, soutient les colonnes doriques du premier étage, et, dans leurs intervalles, des croisées à consoles et à fronton ajoutent à l'élégance de la façade; les piédestaux de l'attique, simulant des pilastres, servent de prolongement à l'ordre inférieur, et tous les détails, profilés avec une extrême pureté, proclament le goût éclairé de leur auteur. Les appartements de ce palais n'offrent aucun objet

digne d'attirer l'attention. Tout son mérite est extérieur.

Dans son voisinage, sur la place Scorracavalli, celui appartenant aujourd'hui aux princes Borghèse et jadis à la famille Giraud, est un des plus gracieux édifices construits par le fécond Bramante. Un simple bandeau sépare le rez-de-chaussée du premier étage, où seize colonnes corinthiennes et à stylobates (1) sont accouplées; au second, un nombre égal de composites reposent sur une belle corniche et en supportent une autre servant de couronnement; la grande porte n'est point de Bramante, et on s'en aperçoit à la première inspection. Les appartements, magnifiques, sont destinés à une espèce de dépôt d'objets d'art antiques et modernes, que leurs propriétaires transportent tour à tour dans les vastes et nombreuses habitations qu'ils possèdent. La description de trésors aussi mobiles n'est pas possible, ou tout au moins ne serait d'aucune utilité.

Le pont Santo-Angelo, autrefois Ælius, situé en face du château de même nom et faisant communiquer le Borgo, la basilique de Santo-Pietro et le Vaticano avec la rive gauche du Tibre, est antique. Ses solides fondations, les blocs énormes dont ses piles sont composées l'ont fait résister à toutes

(1) Stylobate. Piédestal ou soubassement qui porte des colonnes.

les inondations du fleuve, et même il a eu rarement besoin de travaux d'entretien. Il était couvert d'une galerie en bronze soutenue par quarante-deux colonnes; mais, depuis des siècles, il n'en reste plus aucune trace. On a déjà fait observer que les monuments en métal excitèrent beaucoup plus la cupidité des Barbares que ceux en marbre, et furent promptement détruits. La balustrade est moderne, ainsi que les dix piédestaux sur lesquels sont placés dix Anges portant les instruments de la Passion ; celui qui tient la croix est du Bernini, et les autres de son école. On ne s'en aperçoit que trop à leurs mouvements forcés, à leur style maniéré outre mesure, au mauvais goût de leurs draperies, que le vent semble soulever, à leurs ailes contournées et d'une colossale dimension. Il est impossible de voir un plus déplorable abus de la sculpture, une plus fâcheuse prostitution d'un art qui exige impérieusement la noblesse et la sévérité des formes.

S'élevant au milieu de fortifications régulières, à cinq bastions, à chemin couvert et à glacis, le château Santo-Angelo présente une de ses courtines parallèlement au débouché du pont et peut le balayer par le feu perpendiculaire de ses batteries. Il fut autrefois le mausolée de la famille Œlia, et construit par l'empereur Adrien. Son extérieur, revêtu de marbre blanc de Paros, offrait, à l'admi-

ration des contemporains, une masse circulaire, décorée de pilastres et d'un entablement surmonté de statues. Le soubassement quadrilatère, entouré de guirlandes et de bucrânes ou têtes de taureaux, portait à ses angles des groupes d'écuyers et de chevaux, et sans doute ce monument surpassait par sa grandeur et la perfection du travail le fameux mausolée consacré à son époux par la reine de Carie, puisqu'il fut érigé à la plus belle époque de l'architecture romaine. Converti en forteresse, dès le sixième siècle, et souvent assailli, ces attaques successives firent écrouler son magnifique revêtement; les statues, dit-on, servirent de projectiles, de moyens de défense contre les assiégeants, et Bélisaire lui-même, d'après la tradition, aurait été réduit à cette dure nécessité (1). Tel qu'il se montre aujourd'hui, le château n'est plus qu'une énorme tour de 189 mètres de circonférence, le noyau brut de l'ancienne construction et l'archange Saint-Michel, en bronze, en surmonte le sommet. C'est de la terrasse, lui servant de toiture, que les lundis et mardis de Pâques, les 28 et 29 juin, fêtes des apôtres saint Pierre et saint Paul et pour d'autres solennités extraordinaires,

(1) Le fait est fort douteux. Au temps de Bélisaire, les barbares s'étaient déjà emparés de Rome plusieurs fois, et avaient peu respecté les objets d'art.

on tire les feux d'artifice, si célèbres à Rome, et terminés par un bouquet de neuf mille fusées, appelé *girandola*. Dans l'intérieur, un salon, peint par Perino del Vaga, élève de Rafaele, mérite seul l'examen des amateurs; les autres pièces servent aux besoins du service, au logement d'une partie de la garnison et à renfermer des prisonniers d'état; car, ainsi qu'il a été dit au troisième volume, Castel Santo-Angelo est principalement un lieu de réclusion pour les détenus politiques et les ecclésiastiques condamnés pour crime, que la décence ne permet pas de confondre avec les forçats et de livrer aux travaux publics. Si le forfait est tel qu'on ne puisse leur faire grâce de la vie et convertir la peine capitale en réclusion perpétuelle, c'est dans leur cachot qu'ils reçoivent le coup mortel. Dernièrement, le pape a ordonné une semblable exécution sur un prêtre assassin de son neveu. Au moyen-âge et au seizième siècle, cette forteresse servit plusieurs fois de refuge aux souverains pontifes; c'est là que Clément VII put se soustraire aux fureurs des Espagnols, après la conquête de sa capitale en 1527, et que Benvenuto Cellini joua le rôle singulier, qu'il rappelle si longuement dans ses vaniteux Mémoires. Une galerie, soutenue par des arcades, met en communication le Vaticano et le château, et produit un effet pittoresque, digne du pinceau des artistes, lorsqu'on la voit à travers

la colonnade de Santo-Pietro ; semblable à celle de Florence, unissant le palais Pitti et le vieux palais , elle fut destinée au même usage et permit à Clément d'entrer, sans être aperçu, dans son dernier asile. Des fouilles assez modernes ont fait découvrir, en face du pont, la porte du tombeau, ainsi que la rampe en spirale et pavée en mosaïque conduisant aux chambres sépulcrales. Pour visiter le château, il faut une permission difficilement accordée.

En remontant la rive droite du Tibre, nous voici parvenus à l'extrémité du quartier Trasteverino ; revenons maintenant sur nos pas, gravissons le rapide Gianicolo et poursuivons l'examen des principaux édifices couronnant ses hauteurs.

Placée sur le point culminant de la colline, la fontaine Paolina, édifiée en 1612, par les ordres de Paul V Borghèse, et sur les dessins de Giovanni Fontana et Carlo Maderno, est la plus grande après celle de Trevi, et sans aucun doute la plus abondante. Au moyen d'un aqueduc antique de 35 milles de longueur, soit 57,131 mètres, elle donne jour et nuit 1,800 pouces fontainiers, ou 36,240 mètres cubes par vingt-quatre heures, provenant de l'Acqua-Trajana et des lacs Bracciano et Martignano. De cinq arceaux, en forme de niches profondes, séparés par six colonnes ioniques de granit rouge égyptien et surmontés d'un atti-

que, s'élancent trois torrents des arches du milieu, et des latérales, deux ruisseaux s'échappant de dragons en bronze, emblêmes des armoiries de la famille Borghèse; ces eaux impétueuses sortent en bouillonnant, se réunissent dans un bassin, et s'écoulant par divers canaux, vont mettre en mouvement des moulins à papier et d'autres usines. De la terrasse supportant ce noble et utile monument, on jouit d'une vue générale de Rome et des montagnes de la Sabine. Au soleil couchant, le dôme de Santo-Pietro et le château Santo-Angelo, admirablement éclairés au centre du tableau, dont la majeure partie est déjà dans l'ombre, semblent des colosses lumineux.

Santo-Pietro in Montorio ou plutôt in Monte-Aureo, de la couleur jaune du terrain sur lequel il est assis, dut, à ce qu'on prétend, sa première fondation à l'empereur Constantin; mais rien n'est prouvé à cet égard, puisqu'il ne reste aucun vestige de la primitive architecture et que l'église et le cloître furent entièrement reconstruits, vers la fin du quinzième siècle, par Baccio Pintelli, grâce à la pieuse munificence de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, excitée par l'incertaine tradition, qui place au même endroit le lieu où saint Pierre souffrit le martyre. Un double escalier conduit au temple, dont l'intérieur est à une seule nef, et en avant un mur de soutènement re-

tient les terres que le poids de l'édifice aurait fait ébouler. En sorte que l'ensemble des bâtiments paraît surhaussé lorsqu'on le considère du bas de la colline. L'architecte racheta quelques défauts et un peu de maigreur, tenant de l'ancien style, par la simplicité, l'élégance de la façade, les nobles proportions du fronton et la pureté des détails. La porte, en marbre blanc, est surtout remarquable, et les artistes doivent étudier ses beaux profils. L'église possède plusieurs tableaux et sculptures d'un grand prix; les peintures de Sebastiano del Piombo, exécutées d'après les dessins de Buonarroti et qui lui coûtèrent six années de travail; la Conversion de Saint-Paul, par Vasari; le Saint-Jean-Baptiste, de Francesco Salviati; la voûte de la troisième chapelle, ouvrage à fresque, de Romanelli; Saint-François recevant les stigmates, également dessiné par Buonarroti, et dont le coloris fut confié à Giovanni del Vecchi. Parmi les statues, celles de la Religion, de la Justice et du tombeau de la famille del Monte, que sculpta le Florentin Bartolommeo Ammannato, et Saint-Pierre et Saint-Paul, de Danielo di Volterra, et de Leonardo, son élève, l'emportent en mérite sur toutes leurs voisines. Au maître-autel, on admirait autrefois, le chef-d'œuvre de l'art moderne, la Transfiguration, de Rafaele, aujourd'hui déposée au musée du Vaticano; mais il lui reste encore un ma-

gnifique ornement, une balustrade en marbre jaune antique, formée des colonnes provenant du jardin de Salluste ; ainsi de coupables destructions, plus que les outrages du temps, ont fait disparaître une foule de précieux débris de l'antiquité.

Au milieu du cloître, dont les murailles sont couvertes de fresques, de Roncalli, peintre médiocre, apparaît, plein de grâce et d'élégance, le petit temple Périptère (1), chef-d'œuvre de Bramante. Ferdinand et Isabelle furent encore ses fondateurs en 1502. Elevé sur des marches parallèles à son contour circulaire, il reçoit, de cet exhaussement, la svelte apparence que réclamaient son exiguité et la délicatesse de l'ornementation, puisqu'il n'a pas plus de 40 mètres de circonférence. Seize colonnes de granit, à base et chapiteaux en marbre blanc, entourent son portique et soutiennent une balustrade surmontant la corniche ; au-dessus, l'attique prolonge le mur d'enceinte qui porte la coupole. Le seul défaut que, peut-être, on puisse reprocher à cette charmante production, c'est la hauteur trop considérable donnée à l'attique ; car, quelle œuvre humaine est absolument

(1) Périptère. Edifice dont tout le pourtour extérieur est environné de colonnes isolées des murs. La Bourse de Paris est un monument périptère. Ce mot s'emploie également comme substantif et adjectif.

parfaite! Cependant en considérant l'édifice de près, et il y a trop peu de recul pour l'examiner de loin, ce défaut s'atténue par la saillie de la corniche, qui en dissimule une partie. Il est donc probable que Bramante enfreignit les règles, la justesse des proportions, avec connaissance de cause, et en ayant égard à la diminution des lignes perpendiculaires vues de bas en haut et à peu de distance. L'intérieur est d'un mérite égal à celui du dehors, et reproduit la même ordonnance, sauf la balustrade qui ne pouvait subsister; mais, pour éviter une longueur et un diamètre de colonnes hors de mesure avec la petitesse du monument, l'artiste y a joint des piédestaux. Une chapelle souterraine existe au-dessous de la supérieure; mais sa décoration plus moderne, et devant dater de 1628, d'après une inscription gravée sur la frise, est beaucoup moins pure, et des premiers temps de la décadence. La lumière n'y pénètre que par une ouverture placée au sommet de la voûte. Au centre du pavé, on voit une fosse dans laquelle fut, dit-on, plantée la croix, instrument du supplice de saint Pierre.

Sur un des points culminants du Gianicolo, la villa Lante, aujourd'hui propriété de la famille Borghèse, est dans une admirable position, et du Casino ainsi que des jardins, présente un magnifique panorama. C'est de là que les paysagistes

ont dessiné les plus beaux aspects de la ville. L'architecture et les fresques du Casino sont de Giulio Romano ; c'est dire que, superbes de composition, de dessin et de style, ces nobles peintures sont d'une couleur tendant au rouge et trop foncée dans les ombres. A la salle de bain, huit têtes de femmes, unissant la beauté à l'expression italienne, passent pour être les portraits des maîtresses de Rafaele.

Santo-Onofrio, érigé en 1439, est placé sur un des sommets du Gianicolo, et domine la rue et le quartier della Longara. Comme toutes les constructions que porte la colline, il est dans une situation admirable, et offre également des points de vue variés, dont le cours du Tibre, les jardins qui le décorent et les monuments romains, composent les premiers plans; plus loin, s'étendent la sombre campagne du Latium, les riches coteaux de Tivoli, de Frascati, la chaîne de l'Apennin et le mont, aux cîmes neigeuses, qu'Horace a célébré, le poétique Soracte, consacré au dieu des vers. Sur la terrasse, un petit portique à colonnes, et servant d'entrée à l'église et au couvent, conserve, sur ses murailles, trois belles fresques du Domenichino, et si précieuses que, pour les garantir du contact de l'air, on les a mises sous des vitraux; mais souvent on oublie d'ôter la poussière qui s'attache à ces châssis, et c'est une des négligences ordinaires, à Rome, aux conservateurs des objets d'art. Ainsi, les plus

précieux tableaux des églises ne sont jamais nettoyés et vernis, et finissent par être tellement encrassés qu'à peine on peut les voir. Près de ces fresques, sont deux Sibylles, de Baglioni, assez bon coloriste, et qui, néanmoins, eût mieux fait d'éviter le voisinage du Domenichino. A l'extrémité du portique, une chapelle contient le beau tableau de la Nativité, par Francesco Bassano. L'église n'a rien de remarquable sous le rapport de l'architecture; mais de grands maîtres y ont déposé leurs œuvres. On doit surtout distinguer la Notre-Dame-di-Loreta, d'Annibale Carraccio, les peintures de Peruzzi, et celles de Pinturricchio, admirables pour leur époque, et dont il faut tristement chercher le mérite sous d'ignorantes restaurations; en les comparant à d'autres du même artiste, et en voyant la vigueur des tons et le grandiose des figures, on doit penser qu'il peignit ces fresques vers la fin de sa carrière, et lorsqu'il eut la noble modestie d'étudier encore les premiers ouvrages de Rafaele. Sur le pavé, reposait l'humble pierre sépulcrale de Torquato Tasso, et nul ne songeait à lui dédier un plus digne tombeau; enfin, depuis quelques années, on lui rend ce tardif hommage, et le sculpteur Fabris di Vicencio travaille à un somptueux mausolée, lentement élevé par souscriptions. Le cloître, orné de vingt colonnes de marbre, possède la Vie de Santo-Onofrio, par l'incorrect Cavaliero

d'Arpino, que l'on peut appeler un charlatan en peinture, tant il abusa de ses vices brillants, de sa déplorable facilité pour corrompre le goût du public, et qui fut dans son art, au dix-septième siècle, ce qu'était en littérature le poète Marini. Au corridor du couvent, on admire une Vierge, de Leonardo di Vinci, charmante de grâce et de pudique noblesse, mais où se révèlent trop peut-être cette timidité d'exécution, cette défiance de soi-même, qui engageaient l'auteur à de fréquentes retouches. A la bibliothèque, on voit le buste du Tasse, moulé sur sa tête après son décès, et un de ses autographes. Dans le jardin, un tertre, qu'entourent les marches d'un vaste escalier en briques, porte quelques cyprès et une yeuse colossale; c'est là que le grand poète, sorti des prisons de Ferrara, accueilli par les frères hiéronymites, et traînant une douleur mystérieuse (1), aimait à s'asseoir, à contempler en silence la Rome éternelle comme sa *Jérusalem délivrée;* c'est là qu'il apprit peut-être que le jour de la justice était venu, qu'il devait monter au Capitole recevoir la chaîne d'or et la couronne de laurier; il sourit sans doute à cette

(1) Il paraît qu'un amour insensé pour la sœur de son protecteur, le duc de Ferrare, fut la cause réelle de sa longue détention; mais, afin de la cacher, on le représenta comme atteint de folie, et il fut enfermé dans un hospice d'aliénés.

flatteuse idée, à cette consécration de sa gloire, ignorant que la mort viendrait le frapper la veille même du jour destiné à son triomphe (2).

SANTA-MARIA-MAGGIORE. — SANTO-GIOVANNI ET PALAIS IN LATERANO. — SCALA SANTA. — SANTA-CROCE DI GERUSALEMME. — SANTA-MARIA IN TRASTEVERE.

Ce chapitre est consacré, ainsi que le lecteur en a été prévenu, aux cinq principales basiliques de l'intérieur de la ville, et principales, en effet, non-seulement par leur grandeur et leurs richesses, mais encore par les priviléges dont elles jouissent. Trois sont placées sur les collines de la rive gauche du Tibre; savoir : Santa-Maria-Maggiore, Santo-Giovanni in Laterano, auquel se joint un palais, et Santa-Croce di Gerusalemme. Sur la droite du fleuve, au pied des hauteurs du Gianicolo et du Vaticano, s'élèvent Santa-Maria in Trastevere et Santo-Pietro, le premier des temples chrétiens, sous le triple rapport de la juridiction, de son immensité et de sa magnificence.

Sur le mont Esquilino, en avant de Santa-Maria-

(1) Les deux cardinaux, neveux du pape, s'étaient chargés du somptueux appareil de la cérémonie, et le sénateur de Rome devait, en présence de la noblesse, des prélats et du peuple, présenter la couronne au poète lauréat.

Maggiore, Paul V fit placer, par les soins de Carlo Maderno, une magnifique colonne du temple de la Paix, la seule que le temps et les barbares n'eussent point brisée. Son fût antique, de 16 mètres, est cannelé, et, au sommet, une Vierge, en métal doré, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, couronne avec grâce le chapiteau moderne et corinthien. Aux quatre angles de l'entablement du piédestal, l'architecte a posé deux aigles et deux griffons, également en bronze. Peut-être la trop grande hauteur de cette base donne-t-elle à l'ensemble du monument un aspect de légèreté qui ne convient pas à la grandeur de la place dont il occupe le centre.

L'église, une des plus vastes, puisque sa longueur égale 105 mètres, vit jeter ses premières fondations en 352; mais elle fut successivement agrandie et modifiée jusqu'au moment où Ferdinando Fuga la mit dans son état actuel, en 1743, sous le pontificat de Benoît XIV; elle a deux façades : l'une du côté de l'entrée et l'autre à son chevet. La première est indigne, par son mauvais goût, d'un si bel édifice. Au milieu, deux portiques superposés, dont le supérieur a trois grandes arcades, semblent serrés, étouffés, pour ainsi dire, par deux ailes à pilastres et percées de plusieurs rangs de fenêtres, en sorte qu'ils ont l'air d'être encastrés entre des habitations particulières; cependant, pour excuser l'architecte, il faut dire que les exigences du pape et des

chanoines, qui voulaient des logements pour eux et pour la tenue des chapitres, le forcèrent à construire ces malheureux appendices. Au portique supérieur, on a transporté des mosaïques du treizième siècle, et décorant jadis l'ancienne façade ; on les attribue généralement au Florentin Gaddo Gaddi ; mais c'est une erreur ; car, sous la figure du Christ, on voit très-lisiblement écrits ces mots : *Philippus Rossutus fecit hoc opus*. De plus, le travail est grossier et peu digne de Gaddo, qui fut un des habiles artistes en mosaïque de son époque. Pour racheter la pente du terrain, un immense perron de 17 marches supporte, dans toute sa largeur, la seconde façade, adossée au chevet de l'église, et d'un style plus noble et plus pur que la première. Elle est surmontée par les deux petits dômes des chapelles de la Vierge et du Saint-Sacrement. Un obélisque, sans hiéroglyphes, décore également une place qui le précède, et fut apporté d'Egypte sous le règne de Claude. C'est à l'habile architecte et mécanicien Fontana que l'on doit l'érection de cette aiguille, haute de 15 mètres, sans compter son piédestal. Jusqu'au moment où Sixte-Quint la rétablit dans sa gloire, elle resta, pendant une longue suite de siècles, étendue sur le sol et brisée en plusieurs morceaux près du mausolée d'Auguste.

L'église est, à mon sens, dans son intérieur, la

plus belle de Rome, et peut-être du monde, par sa noble, sa majestueuse simplicité, et par sa forme exactement semblable à celle des anciennes basiliques ; rien n'y fait confusion ; aucune ligne oblique ou transversale ne croise les prolongements des trois nefs, et d'un seul regard on saisit l'ensemble de l'édifice. Les chapelles, presque dissimulées, ne détournant point la vue de l'objet principal, ne sont, malgré leur splendeur, que des accessoires rejetés avec art sur les plans latéraux. De chaque côté, dix-huit colonnes ioniques, en marbre de Paros, et provenant, dit-on, du temple de Junon, séparent la grande nef des petites; quatre autres, en granit, soutiennent les deux arcs de l'entrée du chœur. Au-dessus de l'entablement, que supportent les colonnes, il n'existe qu'un mur presque lisse et n'ayant que des pilastres à baguettes dorées pour décoration architectonique ; dans leurs intervalles, sont alternativement placés des tableaux représentant la Vie de la Vierge, et des fenêtres cintrées. Au-dessous, sur une frise, on voit de curieuses peintures à figurines entremêlées de dorures, que je présume être du quinzième siècle ; car je n'ai pu savoir précisément leur âge, et le style indique seul, et par approximation, leur époque. Au plafond, sculpté en rosaces et en caissons, sur les dessins de Giuliano di San-Gallo, se rattache un fait historique ; le premier or envoyé à Rome, par Fer-

dinand et Isabelle, après la découverte de l'Amérique, et provenant de ce nouveau monde, fut employé à sa décoration. Entièrement isolé, et s'élevant avec majesté, le maître-autel se compose d'une urne antique et d'une table de marbre précieux que portent, à ses angles, des figures d'enfants; le baldaquin, d'une richesse étonnante, surmonte quatre colonnes de porphyre, qu'entourent, en spirale, des palmes dorées; c'est un de ses ouvrages où Ferdinando Fuga s'est le mieux souvenu des bonnes traditions. A la demi-coupole de l'abside, partie ancienne du monument, et dont les fenêtres sont ogivées, il faut étudier, et sous le rapport de l'art, et sous celui des symboles religieux en usage aux douzième et treizième siècles, les deux grandes mosaïques de Mino da Turrita et de Gaddo Gaddi. A la première, placée dans le haut de l'abside, on voit Jésus et Marie au milieu d'un disque à fond d'or, et assis sur une espèce de divan à dossier. En dehors du disque, et depuis le bas jusqu'au milieu de sa hauteur, sont rangées, de chaque côté, neuf figures placées en demi-cercle les unes au dessus des autres, vêtues, et, toutefois, ayant des ailes. Sont-ce des anges ou des saints prêts à monter aux cieux, que l'on voulut représenter? C'est une question qu'il n'est pas facile de résoudre. Il est inutile de dire que, selon l'habitude du temps, ces personnages sont d'une taille ordi-

naire, tandis que Jésus et Marie ont des formes colossales. A la beauté du travail et des émaux, à la pureté du dessin, on ne croirait pas que cette mosaïque, deux fois cependant restaurée, en 1485 et en 1750, a 600 ans d'existence; son style est supérieur à celui de leurs contemporaines. Gaddo Gaddi fut l'auteur ou plutôt le continuateur, après la mort de Mino, de celle où il avait commencé l'Assomption de la Vierge. D'autres mosaïques, attachées à l'arc de la grande nef, remontent au pontificat de Sixte III, en 434, et prouvent que cette partie de l'église et le chœur sont de la même date. A l'entrée du temple, deux tombeaux, de semblables structures, frappent la vue; à droite, celui de Clément IX, dont les trois statues du Pontife, de la Foi, de la Charité, sont de Guidi, de Fancelli et de Ferrata; et, à gauche, le mausolée élevé à Nicolas V, par le cardinal Peretti, devenu si célèbre, sous le nom de Sixte-Quint, lorsqu'il ceignit la tiare. Leonardo Sarzanna en sculpta les ornements et les figures. Le dôme est peint par Lanfranco; les pendentifs portent les quatre Evangélistes, de Guido Reni, et l'arc au-dessus du maître-autel représente la Religion catholique opposée au Paganisme, beau sujet que le chevalier Arpino a traité avec son incorrection, son laisser-aller et son fracas ordinaires.

Sur les bas-côtés, plusieurs chapelles appar-

tiennent à de nobles Romains, tels que les marquis Patrizi et les ducs Sforza et Massimi ; mais toutes le cèdent en grandeur et en somptuosité à celles des familles Cesarini et Borghèse, qu'on appelle ordinairement Sixtine et Pauline, des noms de leurs fondateurs, Sixte-Quint et Paul V. Egales en surface, et en forme de croix grecque, partout ailleurs qu'à Rome on les considérerait comme des églises d'une notable étendue, tandis que là elles ressemblent à des satellites, et sont absorbées par le principal monument. Celle des Cesarini, inférieure à l'autre en richesse, n'en est pas moins d'une grande splendeur. Quatre arceaux, d'une courbe élégante, soutiennent sa petite coupole. Au centre, et sur l'autel, des anges de grandeur naturelle, en bronze doré, portent un tabernacle, prétendue représentation de l'ancien temple de Jérusalem, et ouvrage de Polailluolo, orfèvre et sculpteur des commencements de la Renaissance. Sous le cintre, à droite, Fontana plaça le mausolée de Sixte-Quint, décoré de quatre colonnes de vert antique, de bas-reliefs et des statues de saint François et de saint Antoine de Padoue, par Flaminio Vacca et Olivieri; celle du pape, d'Antonio Valsoldo, est à genoux et en prière. Si la ressemblance est exacte, elle trompe l'idée qu'on se fait de la figure du terrible pontife, car il a une grosse tête, presque la face d'un bonhomme, et sa bouche même exprime assez de dou-

ceur : c'est le cas de répéter l'observation déjà faite au sujet de Léon X, savoir, que les physionomies sont trompeuses, et le système de Lavater souvent faillible. A l'opposite, et de même structure, de même décoration, on voit le tombeau de Pie V, dont le corps est conservé dans une urne également de vert antique. Sa statue, Saint-Pierre, Saint-Dominique, et des bas-reliefs d'un grand mérite, sont de Leonardo di Sarzana, de Valsoldo, de Giovanni della Porta et de Cordieri, élève du Buonarroti.

La chapelle Borghèse, érigée sur les plans de Flaminio Ponzio, et d'ordre corinthien, étonne plus qu'elle ne touche par sa prodigieuse splendeur; et l'on arrive, en la contemplant, à regretter cette inutile prodigalité de matériaux précieux qui, répartis avec discernement entre plusieurs constructions, les auraient noblement embellies. Là, accumulés comme ils le sont, ils papillotent et fatiguent enfin la vue. *Est modus in rebus.* L'agate brille sur toute la frise, et le jaspe oriental compose les colonnes de l'autel; le champ qu'elles renferment, et qui a quatre mètres environ de hauteur et trois de largeur, est en lapis-lazuli, où le Bernini a plaqué des anges en bronze revêtu de l'or le plus pur. A l'autel, également en lapis, on ajouta l'onyx et l'albâtre fleuri, et pour compléter sa décoration, la piété de Paul V entoura de pier-

reries une image de la Vierge, faussement attribuée à saint Luc, mais dont l'antiquité ne peut être révoquée en doute. Comme à la chapelle Cesarini, les deux mausolées de Paul V et de Clément VIII furent placés en face l'un de l'autre, et symétriquement ornés de colonnes de vert antique, de niches, de statues et de bas-reliefs auxquels ont travaillé Silla Milanese, Carlo Maderno, Buonvicino et Bernini. Les fresques de la coupole sont de Ludovico Cigoli, et celles des arcades surmontant ces tombeaux, de Guido Reni. Elles jouissent d'une grande réputation; mais, en général, Santa-Maria-Maggiore, si riche en sculptures, l'est beaucoup moins en productions d'habiles pinceaux.

Santo-Giovanni in Laterano, situé au point de jonction des monts Esquilino et Cœlio, près du mur d'enceinte et à l'extrémité de la longue rue Merulana, qui le met en communication directe avec Santa-Maria-Maggiore, est la première des basiliques chrétiennes, étend sa suprématie sur toutes les autres et porte cette double inscription aux deux côtés de sa grande façade, car son abside en présente aussi une de moindre dimension :

SACROSANCTA LATERANENSIS ECCLESIA, OMNIUM URBIS ET ORBIS ECCLESIARUM MATER ET CAPUT (1).

(1) Nous avons cru devoir rétablir en leur entier les trois premiers mots qui sont en abréviation.

Sans doute cette reine des églises peut se donner ces titres avec un juste orgueil, puisque c'est là que se tinrent six conciles œcuméniques, un grand nombre de provinciaux, et que les papes viennent, après leur élection, s'asseoir au trône pontifical. Constantin en jeta les fondations l'an 324; aussi fut-elle appelée Constantinienne jusqu'au milieu du douzième siècle, époque où Lucius II la dédia au saint, dont maintenant elle porte le nom. Souvent des restaurations la consolidèrent ou l'agrandirent; mais, enfin, elle fut presque entièrement consumée en 1308 par un incendie, et reconstruite aux frais des papes, résidant alors en France au Comtat-Venaissin, qui s'empressèrent de lui prodiguer leurs trésors. En 1650, Innocent X, ayant reconnu que son état de vétusté devenait dangereux, la fit rebâtir par Borromini, en conservant néanmoins, de l'ancienne église à croix grecque, tout ce qui pourrait se concilier avec la solidité et la forme du parallélogramme adopté pour la nouvelle. La façade date seulement de 1734, et c'est un des meilleurs ouvrages d'Alessandro Galilei. Si, les détails ne sont pas d'une irréprochable pureté, du moins l'ensemble offre-t-il un majestueux aspect. Sur un immense perron, cette grandiose conception, à deux rangs de portiques superposés, montre, entre leurs arcs et dans toute sa hauteur, six énormes pilastres, trois de chaque côté, séparés

par quatre colonnes composites faisant avant-corps et supportant le fronton. C'est du second portique et de l'arcade médiane, que le 24 juin, fête de saint Jean, les papes donnent leur bénédiction *urbi et orbi.* Une balustrade surmonte un riche entablement, et porte quinze statues de 5 mètres et demi de hauteur; quoique d'un style incorrect et tourmenté, elles produisent cependant un bon effet et couronnent dignement l'édifice. Sous le premier portique s'étend un vestibule de 68 mètres de longueur, soutenu par 24 pilastres en marbre, ainsi que les parois placées en arrière. A son extrémité gauche, Clément XII fit poser la statue colossale de Constantin, trouvée aux thermes du mont Quirinale; en l'examinant, on reconnaît que l'art était en pleine décadence lorsqu'elle sortit des mains du sculpteur. Cinq portes, correspondant aux cinq arceaux du portique, donnent entrée dans la basilique; la dernière à droite, nommée *Porta-Santa*, ne s'ouvre que tous les vingt-cinq ans pour la célébration des jubilés; celle du milieu, la plus grande que l'on connaisse, est antique, en bronze, à simples compartiments, entourés de clous à larges têtes, et provient du Forum Emilien ou du temple de Saturne, car les antiquaires ne sont pas d'accord entre eux sur son origine. Avant de pénétrer dans l'intérieur, revenons au perron jouir d'une de ces vues austères, tristes même, et cependant

pleines de charmes qu'on ne trouve qu'à Rome et dans sa Campagne. Au loin apparaissent encore les monts de la Sabine, et sur les premiers plans, le monument della Scala, Santa-Croce di Gerusalemme, des aqueducs, de pittoresques ruines, mêlées à des massifs de verdure, et les murailles d'Aurélien, décorées de tours et de longues files d'arceaux.

Cinq nefs, diminuant de hauteur à mesure que leur largeur est moindre, divisent l'intérieur de la basilique, longue de 105 mètres, depuis la porte jusqu'au fond de l'abside. Jadis, trente colonnes de la principale nef soutenaient les pleins supérieurs, la corniche et le plafond; mais Borromini ayant reconnu, qu'affaiblies par l'incendie, elles ne pouvaient plus porter une charge si pesante, les enferma, deux par deux, en d'énormes piliers cannelés de 10 mètres d'épaisseur, et supprima la troisième, intermédiaire, pour ouvrir, sur chaque prolongement, cinq grandes arcades; architecture un peu lourde, mais qui, pourtant, ne manque pas de majesté. Douze niches, ornées de colonnes de vert antique, de bas-reliefs en stuc, et creusées dans ces pieds-droits, contiennent les statues gigantesques des Apôtres. Il est impossible de rien voir de plus barbare en sculpture; tous les défauts de l'école du Bernini y sont extravagamment exagérés; les draperies, surtout, n'accusent aucunes formes, ne

pourraient tenir sur un corps humain, et ressemblent, par leurs angles rentrants et saillants, à des feuilles de métal que le marteau aurait faussées, ou à des fragments de roches qui s'entrechoqueraient. Au-dessus des niches, un nombre égal de tableaux ovales, représentant les principaux Prophètes, ne sont guère meilleurs, quant au style et à l'exécution, quoique plusieurs appartiennent à Conca et au Procaccini, artistes nés pour avoir un grand talent, mais que pervertit la fatale influence de leur siècle. Le plafond, tout chargé d'or et d'ornements sculptés, fut rétabli sur les anciens dessins de Buonarroti, et montre, au milieu d'un écusson, les cinq balles des Médicis et les trois fleurs de lis françaises; hommage rendu à nos rois, bienfaiteurs de cette église, et qui paient encore à ses chanoines une rente de 24,000 fr. Le pavé, que le feu épargna, se compose d'hexagones et de petits carrés en syénite et marbres rares. Deux colonnes monolithes en granit rouge portent l'arc séparant la nef des croisillons et du chœur. Au point d'intersection, on voit le tabernacle éclatant de dorure, de forme gothique, ouvragé à jour comme nos flèches de clochers, et monté sur des piliers de porphyre, en sorte qu'il sert de baldaquin à l'autel pontifical, où les papes, sauf délégation de leur part, ont seuls droits d'officier. Contrairement à l'usage, le célébrant regarde l'entrée de l'église et tourne le

dos à l'abside. Celle-ci, seule partie de l'ancien monument restée intacte avec le corridor placé en arrière, et qui l'environne, remonte au temps de sa seconde construction ; l'architecture et les fenêtres en ogives déterminent son âge. A sa demi-coupole est fixée une des plus curieuses mosaïques du treizième siècle, dont le haut fut l'œuvre de Mino da Torrita et de son compagnon Fra Jacopo da Camerino, ainsi que le prouve cette inscription :

JACOBUS TORRITI PICTOR HOC OPUS FECIT.
FRA JACOBUS DE CAMERINO SOCIUS MAGISTRI.

L'un et l'autre moururent avant d'avoir achevé leur entreprise, que Gaddo Gaddi acheva en 1292. Au zénith, sur un fond bleu traversé horizontalement par des flammes ou des nuages rouges, car l'imperfection du travail ne permet pas de les distinguer nettement, se détache le buste colossal de Jésus, entouré de jeunes séraphins. Au dessous, l'or sert de champ à la Vierge, à des saints et à des moines contemplant une croix plantée sur un tertre en gazon, et placée entre deux cerfs qui semblent en adoration. Plus bas, on voit six agneaux divisés par trois, à gauche et à droite. Le corridor ou portique régnant autour de l'abside est appelé Leonino, d'après une tradition qui l'attribue à Léon Ier ; et, si elle n'est pas trompeuse, il aurait

1,400 ans d'existence (1). Sous sa voûte, peu élevée, sont rangés des cénotaphes, parmi lesquels il faut distinguer ceux du sculpteur Filipucci et du peintre Andrea Sacchi. Deux statues de saint Pierre et de saint Paul annoncent par leur style et leur travail qu'elles datent du treizième ou du quatorzième siècle. En revenant par le chœur dans la grande nef, on trouve le tombeau, en bronze, de Martin V, de l'illustre famille Colonna, qui eut, en remplaçant l'indigne Cossa, la gloire d'éteindre le schisme de la double papauté, par la démission ou la destitution de ceux que leurs partisans reconnaissaient encore sous les noms de Grégoire XII et de Benoît XIII. Le Florentin Simone Donatello représenta le pontife couché sur un socle de marbre.

Les branches de la Croix latine, s'ouvrant des deux côtés du maître-autel, resplendissent d'or, de marbres et d'albâtres, et sont chargées des peintures de Bernardo Cesari, Nogari, Nebbia, Roncalli, Baglioni; mais il n'y a là aucun nom de maîtres célèbres. Les sculptures de Stefano Maderno, Mariana Cordieri, Flaminio Vacca, Buonvicino, méritent plus d'attention, bien que faites à une époque où les sévères études étaient négligées.

De toutes les chapelles qui sont encore en arrière des cinq nefs, en sorte que l'ensemble du monu-

(1) Léon Ier, dit *le Grand*, fut élu en 440.

ment a sept lignes de constructions, les deux principales sont celles des princes Borghèse et Corsini. La première possède un riche autel et quatre grandes colonnes cannelées, en bronze doré, provenant, dit-on, des rostres d'airain conquis à la bataille d'Actium, et consacrées par Auguste à Jupiter Capitolin. Laissons disputer les antiquaires pour ou contre, et disons seulement qu'elles appartenaient à l'ancienne église, qui probablement les reçut de Constantin. La chapelle Corsini, à croix grecque, dépasse en splendeur toutes celles de la basilique, et fut dédiée à Santo-Andrea Corsini par Clément XII, son petit-fils. Une grille, d'un remarquable travail, en défend l'entrée, et ne s'ouvre qu'au moyen de la clé d'argent, de la *buona mancia* offerte au custode. La coupole, à larges fenêtres, laisse tomber un jour éclatant sur tous les trésors minéraux, sur le vert et le jaune antique, le porphyre, les jaspes, les agates, l'ophiolite, que ce lieu rassemble. Sur l'autel, une mosaïque représentant le Saint Patron, d'après le tableau original de Guido Reni, est contenue dans un cadre d'albâtre oriental. Le tombeau de Clément se compose d'un piédestal de pierre de touche, du sarcophage de porphyre rouge long-temps abandonné sous le portique du Panthéon, de l'effigie, en bronze, et assise du pape, et des statues de l'Abondance et de la Libéralité. En face, s'élève le

mausolée du cardinal Neri-Corsini, et quatre niches, creusées dans les parois de la chapelle, contiennent encore les Vertus cardinales.

La sacristie, divisée en deux parties, dont l'une est destinée aux chanoines et l'autre aux ecclésiastiques d'un ordre inférieur, doit être visitée; elle possède les portraits de plusieurs papes, l'Annonciation, dessinée par Buonarroti, et peinte par Venusti, et un Saint-Jean-Baptiste en bois, de Donatello.

Avant de quitter la basilique, réparons un oubli, et faisons mention d'un portrait de Boniface VIII, attribué à Giotto. Le pontife, qui voulut ramener l'universelle suprématie de Grégoire VII et humilier les rois, est représenté entre deux cardinaux, publiant, sur le balcon de Santo-Giovanni, le jubilé de 1300.

Sur le côté septentrional de l'église, et touchant par ses extrémités au palais de Latran et au baptistère de Santo-Giovanni in Fonte, se trouve la petite façade ou portique extérieur à trois arceaux et à deux étages, que Sixte-Quint fit construire, sous la direction de l'habile Fontana. Au rez-de-chaussée, un Français voit avec plaisir la statue en bronze de notre aimable et bon Henri IV; elle lui fut décernée par la reconnaissance du chapitre, en mémoire des bienfaits qu'il reçut du vaillant Béarnais. Devant le portique, et au milieu d'une vaste

place irrégulière, le même Sixte-Quint fit ériger et restaurer le plus grand obélisque égyptien qui existe peut-être. Consacré, à Thèbes, au dieu Ammon-Ra, par Thoutmosis II, ainsi que l'indiquent ses hiéroglyphes, il fut apporté à Rome sous le règne de Constance, et resta, pendant une longue suite de siècles, enseveli sous les ruines du cirque. Sans le piédestal, sa hauteur est de 33 mètres, et, lorsque de sa base l'œil suit perpendiculairement une de ses faces, cette longue et fine aiguille semble toucher le ciel.

Une pieuse tradition affirme que c'est au baptistère, annexé à Santo-Giovanni, que le pape Silvestre baptisa Constantin; mais elle est erronée, puisque l'histoire apprend que cet empereur resta vingt-cinq ans simple catéchumène, depuis sa conversion, et ne reçut qu'au moment de sa mort, et des mains d'Eusèbe, évêque arien de Nicomédie, l'eau sainte effaçant le péché originel. Ce monument octogone, se rattachant à un cloître gothique du treizième siècle, est d'une antiquité beaucoup plus reculée, et date probablement de la fondation de la première basilique; il reçut à diverses époques de nombreuses modifications, mais les nouvelles ont effacé les précédentes, et on ne peut décrire que son état actuel. Huit superbes colonnes de porphyre soutiennent une frise et un entablement antiques magnifiquement sculptés; au-dessus s'élancent d'au-

tres colonnes en marbre blanc portant aussi une riche corniche, et enfin la coupole repose sur des pilastres; dans leurs intervalles, des tableaux d'Andrea Sacchi retracent la Vie de saint Jean-Baptiste, et sont comptés parmi ses plus beaux ouvrages. Aux murs inférieurs, on voit des fresques consacrées aux principales actions de Constantin : Geminiani peignit l'Apparition de la Croix; Carlo Maratta l'Incendie des livres païens, et Camassei, élève du Domenichino, artiste d'un grand mérite et inconnu en France, la Bataille contre Maxence. Au centre de l'octogone, et plus bas de trois marches que le pavé, on a placé les fonts baptismaux, formés d'une urne en basalte vert. Cet enfoncement dans le sol serait-il un souvenir, une indication du *puteus*, de la cuve dans laquelle le baptême s'administrait par immersion? Une des deux petites chapelles contiguës au baptistère possède la statue de saint Jean, par Donatello; mais son plus bel ornement, ou du moins le plus curieux, est la mosaïque du huitième siècle incrustée à sa voûte, dont les arabesques sont empruntées aux thermes de Titus, comblés depuis, et qui ne furent déblayés en partie que sous Léon X, et à la sollicitation de Rafaele.

Le palais attaché au flanc droit de la basilique fut long-temps le domicile des papes, qui ne l'ont quitté que pour habiter, selon les saisons, ceux de

Monte-Cavallo et du Vaticano. Détruit par un incendie et réédifié sous le pontificat de Sixte-Quint, c'est aujourd'hui une énorme masse carrée d'un aspect simple, noble, sévère, et fort délabrée dans son intérieur; mais, depuis quelques années, on y fait d'utiles réparations et des embellissements, dont le plus important est la pose, dans une vaste salle, de l'immense mosaïque trouvée aux thermes de Caracalla; divisée en cinquante-six compartiments, contenant vingt-huit têtes colossales et un nombre égal de figures entièrement nues et de deux mètres de hauteur, elle représente des vainqueurs aux jeux du cirque et de l'arène; presque tous tiennent à la main des palmes, attributs des conducteurs de chars, ou des armes de gladiateurs, et leurs noms sont écrits dans le haut du compartiment. L'ensemble du dessin est exact; mais les détails, accusés au moyen de cubes de deux ou trois centimètres, ne peuvent être rendus avec finesse; de plus, la matière de ces cubes est en marbre de diverses couleurs, et n'imite qu'imparfaitement les nuances des chairs. Toutefois, cet ouvrage doit être considéré comme un des plus remarquables de ce genre, et par son étendue et par des usages anciens qu'il révèle. En quelques endroits, un travail moderne, analogue et fort habilement exécuté sous la direction de M. Marini, architecte de Santo-Pietro, supplée à ce que le temps

a détruit. Cette mosaïque est si grande que d'en bas et horizontalement on ne l'aperçoit qu'en raccourci. Pour obvier à cet inconvénient, une tribune construite autour des murailles permettra d'en suivre, d'un regard, tout le développement.

A quelque distance du palais, on voit la Scala-Santa (le saint escalier), si vénérée de la population romaine, qui croit pieusement que ses marches conduisaient jadis au prétoire de Jérusalem. Sans être incrédule en matière de foi, il est permis d'en douter; rien n'atteste qu'on leur ait fait traverser la Méditerranée; on ne monte ces degrés qu'à genoux, et un frottement continu les a tellement usés qu'il a fallu les recouvrir de planches pour mettre obstacle à leur destruction. Au reste, cette manière de franchir ainsi les escaliers, réputés sacrés, n'est pas moderne, et César lui-même s'y conformait lorsqu'il montait celui de Jupiter-Capitolin. Un portique à cinq arcades précède la montée sainte, et quatre autres parallèles répondant aux arcs latéraux de droite et de gauche; celles-ci n'exigent point de marques de respect, et on peut les gravir en restant dans la position verticale. La Scala conduit à la chapelle, possédant une image de Jésus, travail byzantin échappé, dit-on, aux fureurs des Iconoclastes, mais certainement fort ancien, puisqu'au douzième siècle Innocent III le fit enfermer dans une armoire d'argent, qui ne s'ouvre ordinaire-

ment que pour les papes, les cardinaux et les membres du haut clergé. Derrière la chapelle se trouve le *Sanctus Sanctorum*, dont la porte est murée, et qui n'est qu'une petite chambre carrée; il est impossible d'y pénétrer. Ce rigoureux, cet inutile secret donne naissance à une foule de conjectures populaires et de contes absurdes. Plusieurs fois des Anglais se sont permis d'escalader la Scala-Santa au pas de course et au grand scandale des Romains. Que diraient-ils si, en Angleterre, on tournait ainsi en dérision leurs temples? En tout pays il faut respecter les croyances religieuses et les usages des contrées, où l'on reçoit une bienveillante hospitalité.

S'élevant, près des murs d'enceinte, à l'extrémité nord-est de l'Esquilino et sur l'emplacement des jardins du lâche et cruel Héliogabale, Santa-Croce di Gerusalemme fut érigée par Hélène, mère de Constantin, en mémoire de l'Invention de la vraie croix, et réparée aux huitième, dixième et onzième siècles; enfin, Benoît XIV la restaura entièrement, et ne laissa guère sans y toucher que l'abside. Sous le rapport de l'art, on ne pouvait faire une restauration plus malheureuse. La façade surtout, pleine de ressauts, de lignes brisées et dont les chambranles des ouvertures sont d'un goût dépravé, doit être énergiquement blâmée. En arrière de cette façade, un portique circulaire, surmonté

d'une coupole, est encore plus incorrect. L'intérieur a trois nefs, et la plupart de leurs colonnes de granit ont été enfermées, comme dans un étui, au milieu de lourds pilastres; huit seulement échappèrent à cette barbare opération. L'abside, cependant, mérite à elle seule la visite des amateurs, par la belle fresque de Pinturricchio, où cet habile maître de la Renaissance reproduisit la Découverte de la Croix, que l'on reconnaît à la résurrection d'un mort qu'elle a touché. Cette composition, d'une grande étendue et pleine de personnages, est un peu dure de ton, sans perspective aérienne, mais remarquable par l'expression, la juste pantomime des figures et le groupe de guerriers admirant le miracle. En somme, c'est une œuvre classique et instructive, comme terme de comparaison avec celles qui la suivirent. A gauche de l'autel, on descend à une chapelle souterraine, placée sous l'invocation d'Hélène, et dont le sol est formé de la terre que cette impératrice fit apporter du Calvaire. Les fresques sont du Pomerancio, et les mosaïques de la voûte de Baltassare Peruzzi; c'est dire qu'elles ont un grand mérite. La bibliothèque du couvent est aujourd'hui peu considérable; dépouillée au profit de la Vaticana, pendant l'administration française, elle n'a pu recouvrer ses anciennes richesses, quoique un ordre du pape les lui restituât. A la faveur d'un double

transport, ses plus précieux manuscrits furent volés, achetés par des libraires et vendus à l'étranger.

Nous allons maintenant quitter la rive gauche du Tibre, et, passant sur la droite, visiter Santa-Maria in Trastevere, dont la fondation remonte aux premiers temps du christianisme, mais que les persécutions firent abandonner jusqu'au moment où Jules Ier, favorisé par Constantin, la rendit au culte en 340 et l'augmenta considérablement. Il serait trop long de parler des sept restaurations et des embellissements que les papes lui prodiguèrent; bornons-nous à dire qu'en 1702, Clément XI y ajouta une façade et un portique érigés par Carlo Fontana. En avant de la façade s'étend le portique à cinq arceaux, décoré de quatre colonnes; et l'ensemble de la construction se ressent un peu du style de l'époque. A la frise du fronton, on voit une mosaïque commencée au douzième siècle et terminée au quatorzième, par Pietro Cavallini, élève de Giotto; le sujet qu'il choisit est la Réunion de Marie, de l'Enfant-Jésus et des dix Vierges prudentes. Sous le portique, on observe un grand nombre d'inscriptions antiques, l'Annonciation du même Cavallini et une autre fresque sans nom d'auteur, mais qui est une œuvre remarquable du moyen-âge; l'intérieur est à trois nefs, que séparent vingt-quatre colonnes de granit rouge et gris,

à chapiteaux différents et provenant d'autres monuments. Celles ioniques furent sans doute enlevées au temple d'Isis et de Sérapis, puisque dans leurs volutes on aperçoit encore les figurines de ces divinités et d'Harpocrate. Le pavé est en porphyre, ophiolite verte et marbre blanc; c'est un des plus distingués par l'assemblage des pièces et la beauté des matériaux. Au plafond, orné de rosaces, on admire l'Assomption, peinte sur une table de cuivre, du Domenichino; mais, malheureusement, l'éclat des dorures qui l'environnent en trop puissantes masses nuit à ce chef-d'œuvre. C'est dans cette église qu'Innocent II reçut la sépulture, ainsi que plusieurs cardinaux et deux artistes célèbres, Lanfranco et Ciro Ferri. Parmi tous ces tombeaux, il faut s'attacher à examiner celui du cardinal d'Alençon qui, réunissant les travaux du peintre, du sculpteur et de l'architecte, montre à la fois ce qu'étaient les arts vers 1380. A la demi-coupole du chœur, une mosaïque de 1143, à fond d'or, représente la Vierge et Jésus assis sur un même trône et des saints en contemplation; au-dessous, une autre plus moderne ne contient que les figures de Marie, de saint Pierre, de saint Paul et celle, à genoux, de Bertoldo Stefaneschi, donateur présumé de ce coûteux ouvrage. La Vierge de la demi-coupole est vêtue avec élégance et richesse; comme son costume rappelle proba-

blement les étoffes du temps où vivait l'artiste, il prouve à quelle perfection étaient parvenus, dès-lors, le tissage et la broderie; il est permis, toutefois, de croire à leur finesse, au dessin et aux palmettes, que l'on voulut imiter des châles de Cachemire, que l'Italie pouvait recevoir de Constantinople et d'Alexandrie.

PLACE ET BASILIQUE DE SANTO-PIETRO. — PALAIS DU VATICANO. — CHAPELLE SISTINA. — BIBLIOTHÈQUE VATICANA. — LOGES DE RAFAELE. — MUSÉES.

Place et basilique de Santo-Pietro.

Avant de commencer la description de Santo-Pietro, faisons connaître au lecteur, par une courte digression, tous les changements qu'éprouva, dans ses plans primitifs, cette reine des basiliques, la plus vaste et la plus belle du monde, malgré quelques défauts qu'on peut lui reprocher. Aucune œuvre humaine n'est exempte d'imperfection, et à Dieu seul appartient de créer le bon et le beau absolus. Cette digression, d'ailleurs, n'est pas sans intérêt historique; car c'est aux nombreuses modifications apportées à ces plans, aux dépenses énormes qu'elles occasionèrent, aux indulgences vendues et prodiguées pour alimenter le trésor

pontifical, que se rattache un grand événement politique et religieux; elles furent la cause ou plutôt le prétexte des premières attaques de Luther contre la suprématie pontificale.

On attribue à Constantin l'origine de l'église; mais il ne reste aucune trace de la primitive construction, excepté à la grande chapelle souterraine, où quelques murs apparaissent encore. L'emplacement qu'elle occupait répondait à une partie du cirque de Néron; sa forme était celle des basiliques à cinq nefs, et un portique la précédait. Voyant qu'elle menaçait ruine, Nicolas V, élu en 1447, et porté aux grandes entreprises, conçut la pensée d'ériger un nouveau temple au même lieu. La conduite des travaux fut d'abord confiée à Giovanni Battista Alberti, et plus tard à Bernardo Rossellino, qui commença au chevet du vieux monument l'abside, que les Italiens appellent tribune, et l'éleva de deux mètres environ au-dessus du sol; mais, à la mort de Nicolas, l'ouvrage fut abandonné et resta interrompu pendant soixante années, jusqu'au pontificat de Jules de la Rovère. Du vivant de ce pape, Michel-Angelo Buonarroti, cherchant un local pour lui construire un immense tombeau, qui ne devait pas avoir moins de quarante statues, proposa de terminer l'hémicycle de Rossellino et d'y placer le mausolée. Jules y consentit; mais bientôt il conçut un projet plus vaste,

et voulut édifier une basilique surpassant en étendue et en magnificence toutes celles que l'on connaissait. Il réunit d'abord les plus habiles architectes, établit une espèce de concours, et finit par donner la préférence aux plans de Lazzari Bramante; c'est sur eux que Santo-Pietro fut commencé ; mais aujourd'hui à peine en retrouve-t-on la première conception, tant ils éprouvèrent de variations après la mort de leur auteur ; on ne les connaîtrait même pas si son ami Rafaele n'avait pris le soin de les coordonner et de les transmettre à la postérité. Aucun n'offrit et ne présenta depuis plus d'harmonie, un plus bel accord de lignes, et l'on ne saurait trop regretter qu'il n'ait pas été suivi. Le péristyle devait avoir trois rangs de colonnes en profondeur, et la coupole du Panthéon se fût élevée au point de jonction de la nef et des croisillons, mais plus exhaussée que la coupole antique et ornée d'une colonnade extérieure. Cette pensée, qu'on attribue généralement à Buonarroti, ne lui appartient donc pas, et il eut seulement le mérite de la difficile exécution; mérite grand sans doute, dans l'état où était alors la science, et il faut avouer que ses calculs des forces résistantes furent plus exacts que ceux de son devancier; car les piliers que Bramante destinait à soutenir son immense dôme eussent été trop faibles; plus tard, Michel-Angelo tripla leur épaisseur. L'impatience

du pape fit avancer les travaux avec une extrême vitesse, qui probablement nuisit à la solidité. L'abside fut terminée; les piliers, destinés à porter le dôme, montèrent à la hauteur requise, et reçurent à leurs sommets les quatre grands arcs du rond-point; mais déjà des lézardes se manifestaient, et il fut évident que ces pieds-droits étaient impuissants et fléchissaient avant qu'on leur eût imposé l'énorme charge de la coupole. Bramante mourut : alors San Gallo, Rafaele, Peruzzi cherchèrent à obvier aux défauts de construction, et tous furent d'avis de renforcer les piliers; mais cette opération nécessaire, dont Buonarroti se chargea, modifia considérablement le plan primitif, et, en rétrécissant les ouvertures des arcs du dôme, ne laissa plus à la vue l'espace qu'elle aurait eu pour s'étendre en pleine liberté. Nommé, par Léon X, ordonnateur des bâtiments de Santo-Pietro, Rafaele fit un modèle en relief et apporta encore quelques changements aux conceptions de Bramante; mais, surpris par la mort à 37 ans, il ne put mettre la main à l'œuvre. Peruzzi lui succéda et conduisit le travail avec mollesse; il conservait la croix grecque conçue par Michel-Angelo, terminait chacune de ses branches par un hémicycle, et à la grande coupole ajoutait quatre dômes, de moindre diamètre, aux points d'intersection des petites nefs. Ce plan ne reçut qu'un commencement d'exécution, et

plus tard Pirro Ligorio et Vignola le modifièrent encore. Ce dernier architecte, revenant en partie aux idées de Buonarroti, voulut faire de la grande coupole le principal ornement du temple et lui subordonner les branches de la croix; il érigea aussi les petits dômes latéraux. Carlo Maderno dérangea toute cette combinaison en ramenant la basilique aux formes de la croix latine, et en allongeant de 70 mètres la branche orientale, à laquelle il ajouta trois arcades. Dans cette nouvelle extension de la grande nef et des deux petites, il pratiqua des bas-côtés et des chapelles correspondantes aux ouvertures des arcs. Maderno fut aussi l'auteur de la déplorable façade où cet habile artiste sembla, on ne sait par quelle fatalité, oublier tout son talent. Nous reviendrons bientôt à cette œuvre malheureuse. Tant de variations augmentèrent beaucoup les frais, et la dépense s'éleva à 45,852,000 écus, équivalant à 243,285,200 francs, qu'il faut tripler, au moins, à cause de la valeur du numéraire au temps où les constructions furent conduites avec le plus d'activité : c'est donc environ 730 millions qu'elles coûtèrent, non compris le mobilier, les peintures, les sculptures, les tombeaux des papes, exécutés presque tous aux dépens de leurs familles, et l'ornementation que l'on continue encore; mais il faut dire que jamais on n'éleva de monument plus colossal. Sa longueur est de 210

mètres, sa largeur de 155, de l'extrémité d'un croisillon à l'autre, et la hauteur du dôme jusqu'au sommet de sa croix, de 140. La perpétuité d'existence et de volonté d'un corps religieux pouvait seule enfanter un pareil prodige.

En partant du pont Santo-Angelo, on arrive d'abord par la rue Borgo-Nuovo à la place Rusticucci, servant, si l'on peut s'exprimer ainsi, de vestibule à celle de Santo-Pietro; c'est de là que se développe aux regards, dans toute sa splendeur, le chef-d'œuvre du Bernini, la majestueuse ellipse, entourée de 90 pilastres et de 284 colonnes doriques placées sur quatre rangs; une balustrade et 96 statues, d'un style incorrect, mais pourtant d'un aspect grandiose, les surmontent. La longueur de l'ellipse répond à 243 mètres, et son petit diamètre à 145. De la façade du temple à la section de l'ellipse, laissant libre un vaste espace, s'ouvre encore une troisième place en forme de trapèze, et se rattachant à la basilique par deux galeries, dont celle de droite contient l'escalier qui mène au palais pontifical du Vaticano; le même axe traverse ces trois places sur une étendue de 355 mètres; construction immense, pour laquelle Bernini obéit, cette fois, aux règles du bon goût, et qui est digne de précéder l'église métropolitaine du monde catholique. Rien ne peut rendre la surprise que produit, au premier aspect, cette régulière

forêt de hautes et robustes colonnes, s'étendant avec noblesse aux deux côtés de Santo-Pietro. Au milieu du grand diamètre de l'ellipse surgit l'obélisque, transporté à Rome sous le règne de Caligula, et que Pline prétend avoir été consacré à Héliopolis par Nuncoré, fils de Sésostris; mais comme il n'a point d'hiéroglyphes, on ne peut vérifier si la tradition est fausse ou véritable. La pose de cette aiguille, pesant 330,000 kilogrammes, est célèbre dans l'histoire de la mécanique, car c'est pour elle que Domenico Fontana inventa les appareils qui servirent pendant deux siècles à dresser les obélisques sur leurs piédestaux. A droite et à gauche, mais à distance, les eaux de deux fontaines jaillissent à peu près de la même manière que celles de notre place de la Concorde, tombent d'abord dans un bassin en granit oriental de 19 mètres de contour, et remplissent ensuite un autre presque double en circonférence. Les Romains célèbrent beaucoup les brillants iris, que les rayons du soleil font naître au sein des vapeurs qui s'en élèvent; mais c'est plutôt au clair de la lune, si éclatante en Italie, qu'il faut considérer ces fontaines; elles semblent alors répandre des flots d'argent.

Œuvre défectueuse de Carlo Maderno, ainsi qu'on vient de le dire, la façade de Santo-Pietro est peu digne du monument qu'elle précède; percée

de huit fenêtres que sépare, en nombre égal, une ouverture ou loge sous le fronton, destinée au couronnement en public des papes, après leur élection, elle a les mêmes vices que l'on reproche à celle de Santa-Maria-Maggiore, et manque surtout de relief. Ses immenses pilastres, ses colonnes plaquées au mur et de 30 mètres de hauteur, ne produisent aucun effet pour peu qu'on s'en éloigne. Au-dessus de l'entablement, un attique, ayant aussi des fenêtres carrées, soutient treize colosses représentant Jésus et les douze apôtres. La grandeur de la masse dissimule cependant une partie de ses défauts, car son élévation dépasse 48 mètres, et sa largeur 122. Après avoir franchi le perron, on pénètre sous un portique intérieur, le plus vaste peut-être qui existe, puisqu'il occupe toute la longueur de la façade. L'or est prodigué à la voûte, et les marbres les plus précieux aux parois et aux pilastres. Des cinq portes intérieures, répondant à celles du dehors et servant d'entrée à la basilique, la centrale en bronze est un remarquable ouvrage du quinzième siècle, commandé par Eugène IV, et qu'on attribue aux deux sculpteurs Florentins Antonio Filarete et Simone Donatello. Au-dessus, on voit la fameuse mosaïque du Giotto, appelée *Navicella di Santo-Pietro* (barque de saint Pierre), exécutée en 1298, et qui, jadis, ornait l'ancienne église; c'est au moyen de procédés, déjà indiqués,

qu'elle fut placée où elle est aujourd'hui. Aux extrémités du vestibule sont les détestables statues équestres de Constantin et de Charlemagne, par Bernini et Cornacchini; la première surtout, par son exagération de formes, par son mouvement outré, et le jet extravagant de sa draperie, déshonore la niche splendide qu'elle occupe. On éprouve un sentiment pénible en voyant qu'un artiste, doué de si puissantes facultés, ait pu en faire un pareil usage. Né un siècle plus tôt, au temps des nobles et sévères études et du respect pour les modèles antiques, Bernini eût marché l'égal de nos plus célèbres sculpteurs.

Lorsqu'on entre à Santo-Pietro, son premier aspect ne répond point à l'idée qu'on s'était faite de son étendue, et ce monument ne paraît guère plus long que plusieurs de nos grandes cathédrales. Les Italiens, qui conviennent difficilement des vices de leurs œuvres, prétendent que c'est une preuve du parfait accord de toutes les parties; mais la véritable raison de cette apparente diminution de l'édifice provient de défauts qu'on ne peut nier, surtout de l'interruption des lignes et de l'énorme baldaquin, placé sous le dôme en avant du chœur et de l'abside, qui en cache la vue et dissimule aux regards un tiers de la longueur. Il est, de plus, un autre effet de perspective que l'architecte ne pouvait prévoir et qui rapetisse la grande

nef; elle n'a, de chaque côté, que quatre gigantesques arcades de 16 mètres d'ouverture, et dont les pieds-droits en ont 10 1/2 de largeur. L'œil peu habitué à leurs vastes proportions les ramène d'abord à la grandeur ordinaire des arceaux d'autres églises et diminue d'autant cette nef. Ce n'est qu'en parcourant la basilique, en l'examinant en détail, qu'on reconnait son immensité, et l'étonnement succède alors à la première sensation. Au milieu des pieds-droits, décorés de deux pilastres de 25 mètres de hauteur, des niches contiennent les statues colossales des fondateurs d'ordres religieux. On y retrouve plusieurs noms français, et notamment celui du bienfaiteur de l'enfance, du saint le plus populaire dans nos grandes cités, de saint Vincent-de-Paul (1). Le marbre seul orne les piliers, la frise et l'entablement de la nef du milieu, et l'or ne brille qu'à sa voûte, aux deux nefs latérales et aux chapelles construites en retrait. Des bénitiers en marbre jaune de Sienne don-

(1) Sa charité fut immense, et en voici un des traits les plus touchants. Ayant vu à Marseille un forçat inconsolable d'être séparé de sa femme et de ses enfants, il offrit de se mettre à sa place, et, ce qu'on aura peine à concevoir, l'échange fut accepté. Vincent, long-temps enchaîné à la chiourme d'une galère, eut toute sa vie les pieds meurtris du poids des fers qu'il avait portés. Au reste, ce n'était pas probablement un criminel qu'il remplaçait; peu de chose alors conduisait aux galères; il suffisait souvent d'un simple délit de chasse.

nent, par la hauteur de 2 mètres des enfants qui les soutiennent, une idée de la grandeur des autres statues placées à de grandes élévations; plusieurs atteignent à 6 et 7 mètres. Au bout de la nef centrale, devant le pilier à droite de la coupole, on voit, sous un dais, saint Pierre, en bronze, dont un des pieds est et fut tellement baisé par les pieux Romains que le frottement que lui firent éprouver les lèvres, l'a sensiblement usé. C'est là que sont adressées de ferventes prières, que l'espérance rentre du moins au cœur des malheureux. Disons, pour relever une erreur trop accréditée, que ce prince des Apôtres n'est point, comme on l'a mille fois repété, un Jupiter antique, mais bien un véritable Saint-Pierre d'un travail fort médiocre (1).

A l'extrémité de cette nef, et sous la grande coupole, sont assis, sur sept gradins, le maître-autel, entièrement isolé, et son baldaquin, en bronze doré, dont Urbain VIII confia l'entreprise au Bernini, qui mit à cette œuvre, unique en son genre, l'empreinte bizarre de son génie, et sut pourtant y répandre un majestueux grandiose qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. L'importance de la masse

(1) Les statues des divinités du paganisme, usées par des baisers, n'étaient pas rares. On peut citer l'Hercule d'Agrigente, et plusieurs images de citoyens illustres que le peuple chérissait.

fait excuser, malgré soi, les vicieux détails, poussés jusqu'au ridicule, si on les considère isolément. Conçoit-on, par exemple, que le sculpteur ait osé y placer la tête d'un âne ouvrant la bouche et les naseaux pour braire; épigramme, dit-on, contre Borromini, qui s'était permis de critiquer le modèle de ce baldaquin. Formées du métal arraché au Panthéon, quatre colonnes torses composites soutiennent un entablement portant lui-même, à ses angles, quatre Séraphins debout; de leurs pieds part un couronnement presque semblable à une mître surbaissée, renflée dans son milieu, et que dominent un globe et une croix, emblêmes du christianisme et de son universalité. L'élévation totale, au-dessus des gradins, est de 28 mètres; le poids du bronze de 63,240 kilog., et la dorure et la main-d'œuvre coûtèrent 100,000 écus romains, soit 1,700,000 fr., valeur actuelle du numéraire. Devant l'autel, en face de la grande porte, est la Confession de saint Pierre (1), ou tombeau souterrain conservant ses reliques, et entouré d'une magnifique balustrade; cent douze lampes, en forme de cornes d'abondance, y brûlent nuit et jour. Un double escalier conduit à son intérieur, dont le revêtement éblouit par son éclat, par sa prodigieuse

(1) En Italie, et surtout à Rome, on appelle *confessione* l'autel que l'on élevait jadis sur les tombes des martyrs.

richesse, en marbres, en métaux précieux. En 1822, on y plaça le mausolée de Pie VI, mort à Valence, en Dauphiné, victime de nos tourmentes révolutionnaires, et noble et saint martyr de son devoir et de sa foi. Ainsi périt ce suprême pontife, qui sut protéger les arts et les sciences, dessécher les Marais-Pontins, montrer un ferme courage, et que la postérité venge tardivement des calomnies que lui prodigua long-temps l'esprit prétendu philosophique du dix-huitième siècle; sa tombe est un des plus beaux ouvrages de Canova, qui l'a représenté à genoux, en prière, et s'offrant en sacrifice au Seigneur.

Le dôme, dont le diamètre est de 65 centimètres seulement moindre que celui du Panthéon, est porté par quatre énormes piliers pentagones de 80 mètres de pourtour; entre eux s'ouvrent les grands arcs de la principale nef, du chœur et des croisillons. Malgré la défense expresse de Buonarroti, un de ces piliers fut percé pour y pratiquer un escalier conduisant aux parties supérieures de l'édifice. On creusa aussi dans tous ces pieds-droits des niches où sont placées de colossales statues. Ce que Buonarroti avait prévu ne tarda pas à se réaliser, et, depuis ces imprudentes opérations, le dôme s'est lézardé et a fait naître plusieurs fois de graves inquiétudes. Aujourd'hui, il est extérieurement cerclé en fer, et, depuis long-temps, le tassement

s'est arrêté (1). Trente-deux pilastres accouplés, d'ordre corinthien, décorent le tambour (2), et seize fenêtres, ouvertes entre leurs intervalles, répandent un jour éclatant, trop, peut-être, pour l'intérieur d'un monument religieux. Aux pendentifs, quatre cercles, de 30 mètres de circonférence, enferment les Evangélistes en mosaïque, par Giovanni Vecchi et Cesare Nebbia, peintres estimables du second rang. Pour donner une idée de la grandeur de ces figures, il suffira de dire que la plume que tient saint Luc a plus de 2 mètres de longueur, et telle est l'élévation des pendentifs, qu'elles paraissent de proportions ordinaires (3). A la coupole, divisée, comme le tambour, en seize compartiments, des mosaïques, entourées de stucs dorés, représentent Jésus, la Vierge, les Apôtres, des saints et des anges; toutes furent exécutées d'après les cartons de Cesari d'Arpino, et on ne saurait trop

(1) On a injustement accusé Bernini, dont l'esprit hasardeux était connu, d'avoir opéré ces percements. Il est prouvé aujourd'hui qu'ils existaient avant lui. D'ailleurs, d'autres vices de construction, parfaitement appréciés par les architectes modernes, ont contribué aux lézardes de la coupole; toutes celles construites sur les mêmes principes ont également éprouvé une semblable désunion de leurs matériaux.

(2) On appelle tambour la partie cylindrique située entre les pieds-droits et le point où commence la courbe d'un dôme.

(3) Pendentifs. Portions de voûte sphérique placées entre les grands arcs qui supportent une coupole.

regretter qu'elles aient été confiées au plus grand corrupteur de l'école romaine du dix-septième siècle; elles sont, en effet, peu dignes de cette voûte immense, de ce Panthéon moderne que le génie sut lancer à 100 mètres de hauteur, et dont la vue fait naître un profond étonnement, une religieuse impression. Chercher comment ce colosse se soutient dans les airs, admirer ce que peut l'homme, aidé par la science et le calcul, et rendre hommage au Dieu créateur qui nous donna ce pouvoir; tels sont les sentiments qu'on éprouve. L'expérience ayant démontré qu'un dôme ayant intérieurement de belles proportions paraissait trop surbaissé à l'extérieur, Buonarroti conçut la pensée d'en superposer un second dont la forme approcherait davantage de celle d'un demi-ovoïde, opération périlleuse, puisqu'elle doublait la charge des arcs et des piliers, et que pourtant il accomplit avec succès. C'est au tiers environ de la première coupole que s'attache la seconde, qui va toujours en s'écartant de plus en plus du parallélisme, et laisse assez d'espace entre les deux parois pour qu'on puisse librement y circuler au moyen de plusieurs escaliers. Mais, avant d'y pénétrer, on arrive d'abord, par la rampe établie dans un des pieds-droits, à la terrasse servant de comble à la basilique, et d'où l'on voit la grande coupole s'élever encore de 94 mètres, et deux autres octogones et de moindres dimensions,

de 45 ; celles-ci sont portées par les voûtes et les arcs latéraux des petites nefs. Au-dessus de la double coupole, une lanterne (1) soutient la boule de bronze doré, pouvant contenir seize personnes, et sur laquelle est fixée une croix. De tous côtés, des escaliers habilement ménagés et une échelle en fer, appliquée au montant de la croix, permettent de visiter cette partie de l'édifice. Sur la plate-forme, sont des habitations qu'on ne peut apercevoir de la colonnade et des environs de Santo-Pietro, et destinées aux logements d'ouvriers sans cesse occupés à des réparations. Comme l'a dit heureusement M. Valery, cette plate-forme est une place publique en l'air. Si l'on rentre dans l'intérieur du dôme, on peut en faire le tour par la galerie de son entablement, et, de là, plonger la vue dans l'abîme de sa profondeur. De l'élévation où l'on est placé, les objets de moyenne proportion disparaissent, et les autels, les mausolées, les statues colossales s'effacent presque entièrement.

En descendant du dôme et dans le fond de la basilique, se terminant par une abside, ainsi que les deux ailes des croisées, on voit le chœur orné d'après les dessins de Buonarroti. L'autel, exhaussé

(1) Lanterne, en terme d'architecture, signifie une sorte de tourelle posée sur le comble d'un édifice, et le plus souvent au-dessus d'un dôme.

sur des marches de porphyre, est surmonté d'un monument en brönze doré appelé la Chaire ou plutôt la Chaise de Saint-Pierre, *cathedra Sancti-Petri,* parce qu'on prétend qu'il renferme le siége dont se servit le prince des apôtres. Des statues, qui le soutiennent et représentent les quatre docteurs des Eglises grecque et latine, Athanase, Chrysostôme, Ambroise et Augustin, sont encore du Bernini, l'inévitable architecte et sculpteur sous les règnes de cinq papes. En fait de mauvais goût, d'afféterie, de poses tourmentées données à ces figures qui auraient dû être empreintes d'une religieuse et noble simplicité, il s'est surpassé lui-même. Aux côtés de la chaire, il plaça deux anges debout, et, dans le haut, des enfans portant la tiare et les clés pontificales. Le tout est dominé par une Gloire, où des Séraphins paraissent en adoration, et l'on profita de sa position au-dessus d'une croisée pour l'éclairer par derrière et faire passer le jour au travers de cristaux colorés en jaune; au coucher du soleil, elle semble lancer des rayons de feu. L'énorme somme de 107,000 écus romains fut employée à parfaire cet ouvrage, révélant de tous points l'abâtardissement des arts au milieu du dix-septième siècle. Néanmoins, il faut convenir qu'à la distance où les vices de détails échappent, cet appareil théâtral a de l'éclat et de la magnificence. Donner à ses œuvres, même incorrectes, un as-

pect grandiose et séduisant est une faculté inhérente au génie italien.

Sur les côtés du chœur, les familles de Paul III Farnèse et d'Urbain VIII Barberini édifièrent les tombeaux de ces deux pontifes. Celui de Paul, que Guglielmo della Porta exécuta sous la direction de Buonarroti, est sans contredit le plus beau de tous ceux qui ornent la basilique. Il se compose des trois statues du pape, de la Prudence et de la Justice; celle-ci, célèbre par la gracieuse pureté de ses contours, était presque nue et fit naître d'inconcevables désirs au cœur d'un Espagnol, qui trouva le moyen de se cacher dans le sanctuaire et d'y passer la nuit. Pour empêcher qu'à l'avenir un pareil attentat pût se renouveler, Bernini la revêtit, en partie, d'une draperie de bronze peinte en couleur de marbre. Le mausolée d'Urbain VIII, situé en face, est encore une œuvre de Bernini; mais cette fois il retrouva le vrai talent dont la nature l'avait doué; bien qu'on puisse encore lui reprocher un peu d'incorrection et de grâces factices, il est impossible de ne pas admirer la manière dont il traita les chairs des figures de la Justice et de la Charité, et la vie qu'il sut leur donner. Les quatre niches du chœur contiennent aussi les statues de fondateurs d'ordres monastiques; savoir celles de saint François d'Assise, de saint Dominique, de saint Benoît et du prophète

Elie, que les moines du Mont-Carmel veulent reconnaître pour leur premier instituteur; de ces médiocres statues, la meilleure est due à Legros, sculpteur français. A la voûte, l'or brille partout sur les ornements et les bas-reliefs en stucs; celui où Jésus remet les clés à saint Pierre et le crucifiement de cet apôtre sont des imitations d'un dessin de Rafaele et du tableau de Guido Reni.

Après avoir examiné la principale nef, la grande coupole et le chœur, visitons les bas-côtés, les chapelles et les croisées; mais, avant d'y pénétrer, et pour éviter les redites, disons d'abord que Santo-Pietro est surmonté par dix dômes, sans compter celui de Buonarroti, que presque tous les tableaux et les devantures des autels sont en mosaïque, dont le prix moyen fut pour chacune de 110,000 fr., et que 135 statues et 19 tombeaux décorent cette immense basilique.

A droite du chœur, le premier autel qui se présente aux regards montre, au milieu de deux colonnes de granit noir égyptien, le tableau de Saint-Pierre guérissant un malade, par Francesco Mancini, peintre bolonais, dont le nom apparaît pour la première fois dans cette relation; compositeur sage et correct, bon dessinateur et agréable coloriste, il ne put néanmoins sortir du second rang; toutefois, et peut-être par un effet du hasard ou d'une heureuse inspiration, il mérita, pour ce tableau,

les honneurs de la mosaïque. L'original est au palais pontifical del Monte-Cavallo. En face de l'autel, on voit le tombeau d'Alexandre VIII, sculpté par Angelo Rossi ; la statue du pape est de bronze ; celles de la Religion et de la Prudence sont en marbre. Faisons remarquer, une fois pour toutes, que ce mélange d'un métal obscur et de pierres calcaires ou d'albâtres, si fréquent pour les mausolées élevés à Santo-Pietro, n'est pas heureux et produit un trop dur constraste de couleurs. L'œil, d'abord attiré sur la blancheur du marbre, a peine à démêler les traits de la figure principale. Vient ensuite l'autel de Saint-Léon et son immense bas-relief d'Algardi, jouissant de la plus haute renommée, et représentant le pape, qui détourne Attila de conduire son armée à Rome, en lui montrant dans les airs saint Pierre et saint Paul irrités contre les barbares. Sans doute cet ouvrage, dont la réputation provient en partie de sa grandeur, de la multiplicité de ses personnages et de la souplesse que l'artiste a su donner au marbre, n'est pas sans mérite ; mais en l'examinant avec attention, on reconnaît que le dessin est faible et le style commun.

La tombe d'Alexandre VII, placée au-dessus de la porte latérale, fut le dernier ouvrage de Bernini, et, comme il arrive toujours au déclin de la vie, l'artiste y exagéra ses défauts habituels sans les

compenser par les brillantes qualités de sa jeunesse. Le pape est à genoux, ayant à ses côtés la Justice et la Prudence, et en avant sont la Charité et la Vérité. Un squelette présente au pontife le sablier, annonçant que sa dernière heure est venue; déposée seule aux pieds du pape, cette horloge antique l'eût suffisamment indiqué, et il n'était pas nécessaire de montrer aux spectateurs des ossements et des formes hideuses, que la sculpture ne doit jamais adopter. Vis-à-vis de ce mausolée, on admire la chute de Simon-le-Magicien, peinte sur ardoise, par Vanni, habile Siennois, qui sut unir la douceur, la grâce à l'énergie, et fut souvent le rival heureux du Baroccio.

Les croisées méridionale et du nord ont la même dimension que le chœur, et se terminent aussi en hémicycle ou plutôt en deux segments de courbes convexes qui se rejoignent; la première fut décorée d'après les dessins de Buonarroti, et Battista Maini fit les ornements et les bas-reliefs en stuc doré de la voûte. En y entrant, l'œil se fixe d'abord, avec respect, sur le tombeau de Pie VII, de ce noble et courageux défenseur de l'Eglise qui, au sein de sa captivité, répondit à un émissaire de Napoléon, qui le pressait d'obéir à son maître : *Je ne le puis, je ne le dois, je ne le veux.* C'est à Thorwaldsen, le plus habile des sculpteurs, depuis la mort de Canova, et supérieur à lui pour exprimer

les sentiments virils, que fut confiée l'exécution de ce mausolée. Dans l'attitude du calme et d'une ferme résignation, Pie est assis entre les statues de la Force et de la Sagesse. Au fond de la croisée, s'élèvent trois autels qu'embellissent des colonnes de granit noir et de jaune antique; celui du milieu possède le Crucifiement de saint Pierre, copie du célèbre tableau de Guido Reni; car en général on a laissé à leur place primitive tous les originaux reproduits en mosaïque. Quelques-uns seulement furent transportés aux musées. Au-dessus de la porte de la sacristie, où nous entrerons plus tard, Romanelli peignit à fresque le prince des Apôtres, délivrant un possédé. Contre le pilier de la grande coupole, une autre copie, dont le modèle se voit à Santa-Maria degli Angeli, rappelle l'Ananie et Saphyre, de Roncalli; ce peintre est encore un des artistes médiocres qui, une fois heureusement inspirés, méritèrent d'entrer à Santo-Pietro.

Chacune des deux petites nefs contient trois arcades que soutiennent quatre colonnes en marbre, et sur la face du pied-droit de la grande coupole, qui termine le bas-côté méridional, on a placé, également en mosaïque, la Transfiguration de Rafaele. Près de là sont deux tombeaux : celui de droite renferme la dépouille mortelle du troisième pape sorti, en moins d'un siècle, de la famille des Médicis, de Léon XI, dont le règne éphémère ne dura

que vingt-sept jours. L'Algardi fut l'auteur des sculptures, et, sur le devant du sarcophage, il a représenté en bas-relief l'abjuration d'Henri IV à Saint-Denis. L'autre tombe est celle d'Innocent XI, où l'on voit aussi en bas-relief la délivrance de Vienne par Sobieski et la fuite honteuse des Turcs.

En avançant vers l'entrée de la basilique, on trouve sur les bas-côtés les trois chapelles ajoutées par Paul V et Carlo Maderno. La première est celle du chœur, et c'est là que se rassemble tous les jours le chapitre de Santo-Pietro pour y célébrer les offices. Les trois rangs de stalles suffisent à peine à contenir les chanoines en soutane de soie violette, en camail de dentelle et leurs nombreux acolytes. La voix des chanteurs, placés dans une tribune, n'est soutenue que par les sons d'un orgue, chef-d'œuvre du célèbre facteur Mosca ; ces chanteurs sont habiles et doués de l'organe vibrant accordé aux races du Midi ; mais, en 1838, on regrettait d'entendre encore une victime de l'infâme mutilation que la religion et la morale repoussent également. La musique, belle, harmonieuse, n'avait point cependant le caractère noble et grave qui devrait être son partage, et l'on pouvait difficilement la distinguer de celle des opéras (1). Aussi inspirait-elle peu de

(1) On a senti enfin son inconvenance, et, en 1842, le pape a voulu que la musique d'église reprît la gravité religieuse qu'elle

recueillement, et les étrangers surtout venaient le soir assister aux vêpres comme à un spectacle. Un dôme ovale, orné de mosaïques imitant les ouvrages de Ciro Ferri et de Carlo Maratta, surmonte cette vaste chapelle, que ferme une grille en fer doré d'un travail remarquable; en la quittant, on voit sous l'arcade, à gauche, le mausolée d'Innocent VIII, ouvrage entièrement en bronze du Florentin Pollajuolo, mort en 1498, et, par son style, il contraste avec tous les monuments de même destination qui l'environnent. Presque partout ailleurs les embellissements modernes de cette basilique ont fait disparaître les traces du moyen-âge et de la renaissance.

La chapelle de la Présentation offre un exemple de la fragilité des grandeurs humaines et des vains titres que conservent obstinément les princes déchus : elle contient les sarcophages des derniers Stuarts : de Jacques III, intitulé roi d'Angleterre; de sa femme, Clémentine Sobieski, et de leurs deux fils; celui de Clémentine, élevé aux dépens de la fabrique de l'église, est en porphyre recouvert d'une draperie d'albâtre; au-dessus sont la Charité et un Génie soutenant le portrait en mosaïque de la

n'aurait jamais dû perdre. Défense a été faite de s'y servir de certains instruments, et d'y exécuter des airs composés pour les théâtres et des sujets profanes.

princesse. L'autre tombe fut confiée à Canova, et, il faut bien le dire, c'est un médiocre ouvrage, froid et d'une molle exécution.

Le baptistère est la dernière chapelle en descendant vers les portes principales. Les fonts baptismaux se composent d'une espèce de coupe ovale en porphyre de 4 mètres de longueur, de 2 de largeur, et qui servit de couvercle à la tombe de l'empereur Othon II, mort à Rome en 974. D'après le dessin de Fontana, on y ajouta une pyramide, ou plutôt un cône ovoïde en orfévrerie, d'un goût bizarre, mais d'un beau travail.

En face, et de l'autre côté de la basilique, la première chapelle qui se présente est celle de la Pitié, prenant son nom du groupe de la Vierge et du Christ mort, que Marie tient sur ses genoux. Buonarroti l'exécuta à l'âge de 24 ans, et, quoiqu'il ne soit pas au nombre de ses chefs-d'œuvre, on y reconnaît déjà la main du maître et de belles parties. On critiqua beaucoup l'air de jeunesse donné à la Vierge, tandis que la figure de Jésus annonce au moins une trentaine d'années; mais l'artiste s'excusa en prétendant que les femmes chastes conservent long-temps leurs attraits. Lanfranco peignit à fresque le Triomphe de la croix, et à la coupole on voit des mosaïques tirées des tableaux de Ciro Ferri et de Pietro di Cortona.

Sous les arcades ouvertes en face de la seconde

et troisième chapelle, plusieurs tombeaux contiennent des personnages célèbres. D'abord, on trouve celui d'Innocent XIII, construit en stuc et d'une extrême simplicité; vient ensuite le mausolée plus splendide, mais portant le cachet du mauvais goût de son époque, de la vagabonde et inconstante Christine de Suède, qui déserta un trône, abjura le luthéranisme, fut très-mauvaise catholique, supporta, dit-on, impatiemment la vie privée et mourut à Rome en 1689. Sur le devant du monument, Teudon, sculpteur français, a représenté, en bas-relief, l'abjuration de cette reine dans la cathédrale d'Inspruck. Plus loin repose une femme d'un autre caractère, ferme dans son courage et sa foi, docile aux volontés de Grégoire VII, la comtesse Mathilde, souveraine de la Toscane, de Parme, de Modène, de Mantoue et de Ferrare, et dont la cession de ses Etats au Saint-Siége devint en Italie, depuis le onzième jusqu'au treizième siècle, une cause, sans cesse renaissante, de troubles et de guerres intestines (1). Ce ne fut que six cents ans après que Bernini, par ordre d'Urbain VIII, érigea ce cénotaphe, et n'oublia point d'y sculpter, également en bas-relief, l'empereur Henri IV humilié

(1) La donation de Mathilde ne fut jamais arguée de faux comme celle de Constantin, mais de nullité, attendu qu'elle faisait passer sous la direction pontificale des fiefs mouvants de l'empire, et devant foi et hommage aux empereurs, seigneurs suzerains.

aux pieds du terrible et puissant Grégoire, et recevant l'absolution.

La magnifique chapelle du Saint-Sacrement fait le pendant de celle du chœur, située vis-à-vis. Un tabernacle, d'une rare magnificence, de forme ronde et semblable au petit temple de Santo-Pietro in Montorio, du Bramante, est posé sur l'autel. Ses douze colonnes, en lapis-lazuli, ont 6 mètres de hauteur, et les bases, les chapiteaux, ainsi que les deux anges placés des deux côtés, sont en bronze doré. Au-dessus, Pietro di Cortona peignit à fresque la Trinité. Un second autel laisse voir, entre deux colonnes torses entourées de pampres, un tableau curieux, quoique fort médiocre; on l'attribue au Bernini. C'est, dit-on, une copie du Saint-Maurice de Carlo Pellegrini. En avant, et presque à fleur de terre, une tombe modeste enferme les restes de Sixte IV; elle est cependant en bronze et un ouvrage de Pollajuolo. Près de là reposent, sans honneur et comme abandonnées, les cendres d'un des plus célèbres pontifes, du conquérant Jules II de la Rovère; elles attendent depuis trois cents ans le mausolée qu'on devait ériger à Santo-Giovanni in Laterano. C'est contre la grille fermant cette chapelle que l'on dépose, pendant trois jours, la dépouille mortelle des papes, et que le peuple est admis à leur baiser les pieds au travers des barreaux.

A l'extrémité de la nef, une mosaïque reproduit

l'œuvre la plus capitale du Domenichino, sa Communion de saint Jérôme. On entre ensuite dans la chapelle de la Vierge, que Grégoire XIII fit construire par Giacomo della Porta, sur les dessins de Michel-Angelo. L'autel est resplendissant de jaspes, d'albâtres, d'améthystes, et d'autres pierres précieuses y sont aussi enchâssées. Les copies des peintures de Girolamo Muziano, habile coloriste vénitien, décorent les lunettes et les angles de la coupole, et jouissent d'une grande réputation. En sortant de cette chapelle, et en allant vers la croisée, on rencontre la tombe de Benoît XIV, très-faible ouvrage de Pietro Bracci et peu digne d'un illustre pontife. La statue du pape est accompagnée de celles de la Science et de la Charité.

Après avoir fait le tour de la basilique, nous voici arrivés à la croisée septentrionale, placée en face de celle que nous avons déjà visitée. Au fond, comme à la méridionale, sont rangés trois autels, richement ornés de marbres, de colonnes et de mosaïques, d'après Valentin, Nicolas Poussin et Angelo Caroselli. Le Martyre de saint Erasme, du Poussin, est doublement remarquable par son mérite et sa grandeur; cet artiste a rarement donné à ses tableaux de pareilles dimensions. L'autel, appuyé au pied-droit de la grande coupole, est appelé della Navicella, et reçoit ce nom du tableau de Lanfranco, représentant la Barque de saint Pierre.

Vis-à-vis est le magnifique mausolée de Clément XIII, qui coûta huit années de travail à Canova ; noble, sévère de style, comme il appartient aux monuments de ce genre, d'une sage et habile composition, il plaça son auteur au-dessus de tous les sculpteurs du dix-huitième siècle. La figure à genoux du pape et la Religion tenant une croix sont admirables. Le Génie, assis près de la tombe, dont le torse est une élégante étude d'anatomie, laisse pourtant quelque chose à désirer dans l'expression de sa douleur; mais les deux lions, couchés sur des socles, passent, à juste titre, pour les plus beaux, les plus énergiquement exécutés que l'art moderne ait produits. La mosaïque de Santa-Petronilla, copie du célèbre tableau du Guercino, est la plus vaste, la plus belle de ce temple, et imite la peinture à s'y méprendre.

La sacristie, ou plutôt les sacristies, que trois galeries mettent en communication, sont celles des chanoines, des bénéficiers, et la médiane, située entre les deux autres, et destinée au service commun. Bâties par Pie VI, leur pureté architectonique est loin de répondre à la beauté des matériaux, à la richesse de l'ameublement. On entre d'abord dans un vestibule elliptique que décorent des colonnes et des pilastres en granit rouge oriental, et la statue colossale de saint André, provenant de l'ancienne basilique; viennent ensuite les gale-

ries, également ornées de colonnades en marbres gris et vert africain. Dans les parois sont encastrées des inscriptions antiques et modernes que les archéologues et les historiens consultèrent souvent; il faut surtout remarquer celle des frères ruraux, *fratres arvales*, la plus ancienne existante en latin primitif, à peine intelligible aujourd'hui, et qui paraît contenir quelques vers saliens; au reste, elle ne peut échapper à la vue : les *ciceroni* ont soin de la montrer aux voyageurs. La sacristie commune est octogone, et possède huit colonnes soutenant la coupole et sa lanterne; on y voit une Descente de Croix, dessinée par Buonarroti et peinte par Lorenzo Sabbatini. Un coq en bronze, actuellement placé au-dessus de l'arceau de l'autel, surmontait jadis le clocher de l'ancienne église, bâtie par Léon IV, et date probablement de 850. A la sacristie des chanoines, les armoires et les stalles, en bois exotique, appellent l'attention par leur richesse et leur élégance. La Sainte-Famille de l'autel sortit du pinceau d'un élève chéri de Rafaele, de Francesco Penni, surnommé *il Fattore*. Les autres peintures, bien inférieures en mérite, sont d'Antonio Cavallucci, peintre moderne, mort en 1795. La salle capitulaire, dépendant de cette sacristie, est le lieu où s'assemblent les cardinaux pendant les jours consacrés aux funérailles des papes, où ils se forment alors en congrégation et

reçoivent les ministres étrangers et les ambassadeurs. Ses plus précieux ornements sont les trois tableaux oblongs, et terminés triangulairement, où Giotto retraça la figure du Christ, le Crucifiement de saint Pierre et la Décollation de saint Paul; on ne saurait trop étudier les œuvres de cet homme extraordinaire, qui fit faire à l'art un pas immense, et que, pendant deux siècles, ses successeurs égalèrent à peine. A droite, on trouve la sacristie des bénéficiers, et une quatrième, celle des clercs, servant de succursale; plus simples dans leur décoration, elles n'en possèdent pas moins des peintures de prix, entre autres Saint-Pierre recevant les clés; le Christ au jardin des Oliviers; la Flagellation, par Muziano, et un singulier tableau d'Ugo di Carpi, exécuté sans le secours du pinceau, que remplacèrent les doigts de l'artiste, ainsi que le dit une inscription (1). Là aussi on garde des chefs-d'œuvre d'orfévrerie, surtout les douze chandeliers en vermeil, d'une dimension extraordinaire, d'un travail précieux, et faits par Antonio Gentili et Benvenuto Cellini; il faut y ajouter les deux candélabres, de Pollajuolo, qui parent l'autel de la grande coupole aux jours de fêtes solen-

(1) *Ugo di carpi intaaïtore fata senza penella.* Cet Ugo était aussi graveur, comme le prouve le titre d'*intagliatore*, écrit selon l'orthographe moderne.

nelles. Parmi les ornements sacrés conservés dans les armoires, le plus remarquable par son antiquité est la dalmatique de Léon III, dont les papes ses successeurs se servaient au couronnement des empereurs germaniques. Si son acte de naissance est authentique, elle est aujourd'hui âgée de 1,048 ans. Sous la sacristie, une autre construction contient les archives du chapitre; parmi ses manuscrits figurent au premier rang des pièces diplomatiques, des curiosités bibliographiques et un texte de lois du septième siècle.

Les souterrains ou cryptes de la basilique sont une véritable nécropole où le temps a réunis les princes de la terre. Au milieu du dédale de ces caveaux, étroits et tortueux, il faut principalement désigner aux touristes, les sépulcres d'Othon II, surnommé le Sanguinaire, décédé à Rome en 983; de Charlotte, reine de Chypre et de Jérusalem; d'un grand-maître de l'ordre de Malte et des papes Adrien IV, Nicolas V, Urbain VI, Pie II et Boniface VIII, si célèbre par les impuissants anathêmes qu'il lança contre Philippe-le-Bel, par sa fin déplorable et la promulgation du cinquième livre des *Décrétales* (1); tous appartenaient à la vieille

(1) Décrétales. Epîtres, lettres écrites par les anciens papes pour répondre à des consultations qui leur étaient adressées sur des points de discipline, ou pour faire des réglements. Les décrétales attribuées aux premiers pontifes avant saint Siricius, mort en 398,

église. Le pavé de cette crypte, appelée aussi grotte de Santo-Pietro, est celui de l'ancienne construction sur lequel on jeta des arcs et des piliers, pour élever de 3 mètres et demi le plan supérieur. Les marbres, les stucs, sont aussi prodigués à ces souterrains et on y trouve plusieurs chapelles ; mais la plus importante est celle où Clément VIII fit placer vingt-quatre bas-reliefs en bronze, retraçant plusieurs traits de la vie de saint Pierre et de saint Paul. A l'autel brillent les images de ces apôtres, peintes sur des tables d'argent. Les mosaïques des autres chapelles sont tirées des originaux d'Andrea Sacchi, et les fresques furent exécutées par Ricci, Mendoza, Carlo Pellegrini, Savelli, Guibaldo Abbatini, Battista Speranza et d'autres artistes pour la plupart d'un rang inférieur.

En terminant cette description, trop longue peut-être pour le lecteur et succincte cependant, puisqu'elle a négligé tant de détails dignes d'attention, réparons un oubli en disant que, sur les bas-côtés de la basilique, des confessionnaux reçoivent les pénitents de tous les peuples européens et que des ecclésiastiques les comprennent, et répondent dans leur langue nationale. Là le Grec, le Hon-

et la collection que publia Mercator, sont arguées de faux par un grand nombre de savants. Elles sont remplies de mots inconnus à la date qu'elles portent.

grois, le pauvre Irlandais retrouve les accents de la patrie et, grâce au charme de son souvenir, ressent moins la honte et la douleur de pénibles aveux; ainsi le catholicisme tend les bras à tous les pécheurs, à tous les repentirs et par sa prévoyante miséricorde resserre encore entre ses enfants le lien commun de la foi.

Palais Vaticano. — Chapelles Sistina, Paolina. — Bibliothèque. — Jardins. — Casino del Papa.

Le palais Vaticano, séjour des papes en hiver et renfermant aussi les chapelles Sistina et Paolina, la bibliothèque, les loges, les chambres de Rafaele, la galerie des inscriptions et plusieurs musées, est une masse irrégulière de bâtiments élevés à diverses époques par Bramante, Rafaele, Pirro Ligorio, Carlo Fontana, Bernini et, sous ce rapport, on peut le comparer à celui de Fontainebleau. Son étendue est de 365 mètres en longueur, et de 246 en largeur. Situé sur le Monte-Vaticano et touchant immédiatement à la colonnade et à la basilique de Santo-Pietro, il les domine et leur nuit en les dépassant de la moitié de sa hauteur; toutefois on en est dédommagé en contemplant, de la place qu'enceint la colonnade, les élégants arceaux des loges de Rafaele, se présentant seuls aux re-

gards; on oublie alors l'irrégularité de ces vastes constructions.

Un magnifique et grandiose escalier à deux rampes, ouvrage du Bernini et commençant à l'extrémité droite du portique circulaire de la place, conduit aux appartements pontificaux. C'est là que stationne la garde suisse, conservant son costume si pittoresque du quinzième siècle. La plus grande simplicité règne dans les pièces intérieures spécialement destinées au logement du pape; de modestes tapis, des soieries sans dorures en composent l'ameublement. Une petite chapelle, où Sa Sainteté célèbre tous les jours la messe, est contiguë, et l'on y voit un superbe prie-dieu brodé par la reine des Français. Grégoire XVI, dit-on, y implore souvent l'assistance du ciel pour elle et pour sa famille (1). Si la modestie a meublé ce qui est presque un lieu secret, il n'en est pas de même des pièces où se font les réceptions publiques; là devait éclater un luxe digne du souverain, et on y appela le concours des arts. Le salon royal, où brillent les marbres et les albâtres d'Orient, fut orné de stucs, par Perino del Vaga et Danielo di

(1) L'auteur de ce *Voyage* a eu l'insigne honneur d'être conduit à cette chapelle par Sa Sainteté; et, s'il ose faire connaître cette rare faveur, c'est pour en exprimer sa respectueuse et profonde reconnaissance.

Volterra, et occupa les plus habiles peintres de l'époque. Giorgio Vasari montra Grégoire IX, excommuniant Frédéric II au concile de Lyon, et la Flotte chrétienne se disposant à combattre les Turcs à Lépante; Taddeo Zucchari, Charlemagne, confirmant la donation vraie ou supposée de Constantin, l'Absolution que donna Grégoire VII à l'empereur Henri IV, en présence de la comtesse Mathilde, et la Prise de Tunis sous le pontificat de Paul III; Marco di Sienna, Othon restituant les biens de l'église, et Geronimo Sicciolante, Pepin remettant aux successeurs de saint Pierre la ville de Ravenne, après la défaite d'Astolphe, roi des Lombards. Partout est célébré le triomphe de la papauté; mais, disons-le à regret, dans ce Salon existent trois tableaux sur lesquels, depuis longtemps, on aurait dû jeter un voile; ils rappellent les massacres de la Saint-Barthélemy, les sicaires des Guises précipitant par la fenêtre le corps de l'amiral de Coligny, et Charles IX approuvant au parlement de Paris ces atroces actions. La véritable religion les a toujours condamnées.

Deux portes, ouvertes sur un des côtés de la salle, servent d'entrée aux chapelles Sistina et Paolina. La première, si célèbre dans l'histoire des arts, et renfermant les œuvres de tant de maîtres illustres, est un vaste parallélogramme sans colonnes, sans pilastres, sans aucun autre ornement

que des fresques; elle fut construite en 1473 par Baccio Pintelli. Sur trois faces des murailles, on voit Moïse et Séphora, et la Promulgation de l'ancienne loi, de Luca Signorelli, Toscan plein d'esprit et de sentiment, quoique encore un peu entaché de la sécheresse d'exécution du quinzième siècle, et un des premiers qui eut l'intelligence de l'anatomie; Moïse et les Bergers madianites, et la Tentation de Jésus, par Sandro Boticelli, artiste de la même époque, qui abandonna la peinture, à l'âge de trente-sept ans, pour s'adonner à la gravure; la Vocation des Apôtres, de Ghirlandajo, qui porta la perspective à un haut point de perfection, et eut la gloire de compter Michel-Angelo Buonarroti au nombre de ses élèves; le Sermon sur la montagne, et l'Adoration du veau d'or, de Cosimo Roselli, dont le nom n'a pas pénétré en France, et méritant néanmoins d'être compté parmi les peintres habiles de la Renaissance; les Clés données à saint Pierre, ouvrage capital du Perugino, où, répudiant sa douceur et sa naïveté ordinaires, il sut employer un plus ferme pinceau.

Mais ce qui domine et amoindrit tous ces ouvrages, pourtant si remarquables, ce sont les fresques de la voûte et du fond de la chapelle, les Prophètes, les Sibylles, la Création du monde et le Jugement dernier, de Buonarroti. Jamais plus terrible peinture ne frappa les regards, et, si j'ose le

dire, jamais on ne porta plus loin l'admirable abus de la science, du grandiose, et d'un style presque sauvage; et toutefois les yeux ne peuvent se détacher de ces austères Prophètes, de ces puissantes Sibylles que l'inspiration saisit, que le feu divin pénètre de toutes parts. Du Dieu créateur on ne voit, au sommet de la composition, que la tête et les mains : l'intelligence et l'action. Adam est magnifique de dessin, et peut-être Eve a-t-elle quelque chose d'un peu masculin et privé de cette grâce innocente qui dut être son partage au moment où elle reçut la vie. Vingt mois suffirent à Michel-Angelo pour accomplir ce chef-d'œuvre, et cependant c'était son coup d'essai en ce genre, car jusque-là il n'avait point pratiqué la fresque. Cette voûte renouvelle sans cesse la question de savoir si Rafaele profita, pour agrandir sa manière, de la vue de ces peintures que Bramante lui procura en secret; question oiseuse, déjà traitée à l'occasion de l'Isaïe de Santo-Agostino. En effet, si Rafaele put dérober à Buonarroti quelques parties de son talent, il sut tellement les approprier à sa nature, qu'il les rendit originales. On a tant parlé du Jugement dernier, placé au fond de la chapelle, au-dessus de l'autel; il est si connu maintenant par la gravure et la copie de Sigalon, qu'il est inutile d'en faire la description, et nous nous bornerons à quelques remarques sur une œuvre jouis-

sant, malgré ses défauts, d'une immense réputation. Le dessin a souvent l'exagération anatomique familière à Michel-Angelo, la couleur est austère, peu variée, ce qui jette de la monotonie et de la confusion sur tous ces corps représentés, dans l'origine, entièrement nus, et auxquels, d'après les ordres de Pie IV, Danielo di Volterra ajouta, avec une sage économie, quelques étroits vêtements, ce qui lui valut le sobriquet moqueur de *brachettone* (1). La perspective et la diminution de grandeur, selon les distances, furent entièrement négligées, et on n'en conçoit pas la raison, car certainement Buonarroti n'a point péché par ignorance ; ainsi, à la partie supérieure, le Saint-Pierre recevant les clés des mains de Jésus, et d'autres personnages, ont une taille colossale, tandis que, dans le bas, les figures sont toutes de moindres proportions; véritable contre-sens qu'il était facile d'éviter. Aucune espèce de grâce et de douceur n'apparaissent dans cette sombre composition, ne contrastent avec le désespoir des réprouvés; et les élus, s'élevant au ciel, montrent une sévérité, presque une tristesse qui semblent méconnaître la gloire et le bonheur éternel qu'ils vont posséder. Au milieu des Anges et des Saints, on s'étonne aussi de voir une déité du paganisme, Caron, passant

(1) *Brachettone.* Culottier.

dans sa barque les âmes des damnés, et quelques épisodes peu dignes d'un sujet si éminemment chrétien. En somme, l'artiste paraît avoir composé son ouvrage successivement, à mesure que la pensée naissait, et s'être occupé séparément de chaque figure bien plus que de l'ensemble et de l'unité du tableau. Cependant, que l'on ne croie pas qu'en rendant compte des sensations qu'il éprouvait, l'auteur ait voulu déprécier ce qui mérite une sincère admiration. Malgré ses bizarreries et ses défauts, la fresque du Jugement dernier n'en est pas moins l'une des pages immortelles de la peinture. Comment se fait-il donc que, presque dès son origine, elle ait été négligée au point de l'abandonner à des dégradations commises par des barbares? On assure que le ciel fut gratté pour enlever l'outremer; et lorsqu'il fallut le repeindre, cette opération, confiée à des mains ignorantes, altéra sensiblement la pureté de certains contours.

San Gallo édifia la chapelle Pauline, ornée de six fresques, dont quatre sont de Frederico Zucchari et de Lorenzo Sabatini, et deux de Buonarroti, représentant le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul; celle-ci se ressent de l'âge de son auteur; lorsqu'il l'exécuta, il avait plus de 80 ans. La fumée des cierges ayant noirci ces peintures, on les a dernièrement nettoyées, et probablement altérées, car la fresque supporte

difficilement cette opération. Lorenzino, Rafaellino di Reggio décorèrent la salle ducale, où, le jeudi-saint, se fait le lavement des pieds et se tient quelquefois le consistoire public. Les salons des parements sont ainsi nommés, parce que c'est là que le pape, entouré des cardinaux, revêt ses habits pontificaux lorsque, les jours de fêtes solennelles, on le porte à la basilique de Santo-Pietro, sur la *sedia gestatoria*, pour célébrer les divins mystères (1).

En négligeant l'ordre dans lequel sont placées les diverses collections du Vaticano, passons maintenant à sa bibliothèque et à ses jardins. Revenant ensuite sur nos pas, nous visiterons et réunirons en un seul faisceau tout ce qui se rapporte aux arts anciens et modernes, et ainsi rien ne viendra distraire de la contemplation de tant de trésors, de l'examen des plus riches musées du monde.

On prétend que la bibliothèque Vaticana dut sa naissance à celle que fonda, au palais Laterano, le pape Hilaire, élu en 461, qu'augmenta Zacharie et qu'enrichit Calixte III d'une partie de la bibliothèque impériale de Constantinople, lorsque cette ville tomba au pouvoir des barbares Musulmans. Cette tradition est plus qu'incertaine, quant au premier pontife, probable pour le second, et véritable en ce qui concerne le troisième; l'Eglise alors, ne se bor-

(1) En latin, *sella gestatoria*. Litière, chaise à porteurs.

nant plus aux études juridiques et théologiques, et suivant l'impulsion donnée aux esprits depuis le quatorzième siècle, attachait un grand prix aux littératures grecque et latine. Nicolas V transporta au Vaticano ce précieux dépôt, qui, s'augmentant sans cesse, obligea Sixte-Quint de confier à Domenico Fontana la construction d'un vaste local suffisant aux besoins présents et futurs. Successivement accrue, depuis cette époque, par des achats annuels et les acquisitions des bibliothèques de l'électeur palatin, des ducs d'Urbino, de la reine Christine de Suède, des marquis Capponi, de la famille Ottoboni Fiano, des manuscrits orientaux de Clément XI, de la collection donnée par le cardinal Zelada, et des livres d'arts et d'antiquités du commandeur Léopold Cicognara, elle est la plus considérable, la plus précieuse de Rome; mais non du monde, comme le disent emphatiquement les Guides imprimés des voyageurs (1). Telle qu'elle est aujourd'hui, elle se compose de 100,000 volumes typographiés et de 24,000 manuscrits ainsi divisés, si l'on s'en rapporte aux assertions du marquis Melchiori :

(1) Sans compter les richesses des autres bibliothèques publiques de Paris, la Bibliothèque royale possède actuellement plus de 500,000 volumes imprimés, et le nombre de ses manuscrits, augmentant sans cesse par de précieuses acquisitions, s'élève à 100,000. Elle l'emporte surtout infiniment sur la Vaticana pour tout ce qui concerne les manuscrits en idiomes et dialectes asiatiques.

Latins	18,108
Grecs	3,469
Hébraïques	726
Arabes	787
Persans	65
Turcs	64
Syriaques	459
Ethiopiens	71
Slaves	18
Indiens	22
Chinois	10
Cophtes	80
Arméniens	13
Géorgiens	2
Collections Zelada et Capponi	383
Total	24,277

La première salle est celle des interprètes entretenus, au nombre de sept, pour le service de la bibliothèque. Deux sont destinés à traduire la langue latine, deux autres le grec, autant l'hébreu et un l'arabe et le syriaque. Dans le haut des parois, on a rangé les portraits des cardinaux-bibliothécaires, car cette place est toujours réservée à une Eminence. Parmi ces princes de l'Eglise, plusieurs acquirent un nom célèbre dans la littérature et les sciences; on y distingue Geronimo Aleandro, Baronius, Giustiniani, Ludovico Capponi, Henri Noris, Casanata, Domenico Passionei, Angelo Quirini et Zelada. A la voûte, Marco di Faenza peignit les dix Sibylles, et Paul Brill des paysages. Les dossiers des

siéges sont un ouvrage d'élégante marqueterie, exécuté, au commencement du dix-septième siècle, par Fra Giovanni di Verona.

En entrant dans la grande salle des manuscrits, longue de 69 mètres, large de 16, haute de 9, et divisée, par sept arcades, en deux galeries parallèles, on éprouve un mouvement de surprise; l'œil cherche ces vénérables reliques de l'antiquité et du moyen-âge et ne les aperçoit pas; c'est qu'en effet, enfermées dans des armoires ornées d'arabesques, elles sont invisibles, et, au premier moment, on ne s'occupe que de la décoration de ce vaste local, des fresques de Zucchari, des peintures, placées sur les faces des pilastres, représentant les célébrités des littératures sacrées et profanes, des sciences et de la philosophie antiques et modernes, et surtout de la riche collection des vases italico-grecs posée sur les armoires en forme de console. Sur le dernier pilastre, on conserve un calendrier russe, en langue slave, dont les caractères sont de diverses couleurs. Il faut aussi examiner une superbe colonne torse d'albâtre oriental et l'urne qui garde encore le linceul incombustible d'amianthe dans lequel furent brûlés les restes mortels de quelque romain de haut parage; car la cherté de l'étoffe ne permettait ce luxe qu'aux familles jouissant d'une grande fortune. Non-seulement cette salle, mais d'autres pièces contiennent aussi des ma-

nuscrits toujours soigneusement dérobés à la vue; et le lecteur permettra sans doute qu'on lui en désigne quelques-uns offrant des particularités remarquables. L'auteur ne dissimulera point que c'est principalement sur les indications de M. Valery qu'il a obtenu la faveur de les examiner; il ne pouvait suivre un guide plus habile, et pour éviter l'accusation de plagiat, il déclare que, sauf quelques réflexions et des notes qui lui appartiennent, il a presque fidèlement reproduit le texte du savant bibliographe.

Virgile, illustré par 50 miniatures, est un curieux témoin de l'état des arts au quatrième ou cinquième siècle. Malgré quelques détails pleins de simplicité et de naturel, l'incorrection du dessin, l'oubli du clair-obscur, l'absence complète de perspective, montrent combien la décadence de la peinture fut rapide. Un Térence, de la fin du huitième siècle ou du commencement du neuvième, si l'on en juge d'après le caractère de l'écriture, paraît une copie d'un original plus ancien. Quoique la pantomime des figures soit naturelle, le dessin est incorrect et le style barbare; toute trace de bonnes études a disparu. Cependant, ce manuscrit, que l'on prétend avoir appartenu aux célèbres littérateurs de la Renaissance, Pontano et Bembo, est curieux, car il révèle des usages et des costumes du temps où il fut transcrit; mais l'ignorance du dessinateur était

incapable de reproduire les vêtements des anciens Hellènes.

Des *rime* et des sonnets de Petrarca montrent les ratures, les repentirs du poète, et à quel point il perfectionnait laborieusement ses vers. Un autre manuscrit du Dante, entièrement de la main de Bocaccio, fut envoyé par lui à son ami Petrarca, qui paraît y avoir ajouté des annotations, quelquefois sévères, et annonçant de la malveillance (1).

La Bible latine, en deux volumes in-folio, appartient au duc d'Urbino. Si les arabesques et les figurines qui la décorent ne sont pas du Perugino, elles doivent être, à en juger par leur mérite et leur élégance, l'œuvre de ses plus habiles élèves. Le manuscrit grec du huitième siècle, sur parchemin, une des plus singulières curiosités de la Vaticana, et dont les peintures retracent, en partie, l'histoire de Josué, est un rouleau mutilé de six mètres et demi de longueur; on y remarque aussi l'absence de toutes notions relatives aux mœurs, aux armures et aux habillements des Hébreux.

(1) On lit dans la vie de Petrarca, publiée par un anonyme, à la fin du siècle dernier, qu'il ne connut le Dante que par le cadeau que lui fit Bocaccio, quoique la *Divine comédie* eût été publiée long-temps auparavant. Cette étrange négligence d'un poète qui s'était composé une nombreuse bibliothèque, provenait-elle de jalousie? On serait tenté de le croire en lisant sa réponse à Bocaccio, dans laquelle, au milieu des remerciements, percent l'envie et le dédain.

Il faut admirer la richesse et les compositions des petits tableaux ornant le bréviaire de Mathias Corvin, roi de Hongrie et de Bohême, écrit et peint à Florence, vers la fin du quinzième siècle, par un des plus renommés calligraphes et miniaturistes que ce prince retenait en Italie, et dont le nombre était si considérable qu'on le porte à plus de trente (1). Une Vie de Frederico, duc d'Urbino, offre également de belles miniatures de Clovio, instruit à l'école de Giulio Romano. Un curieux calendrier mexicain, pièce unique en son genre, et d'une prodigieuse longueur lorsqu'on le démonte, fut souvent consulté par les savants qui se sont occupés des périodes et des systèmes cycliques des différents peuples. Plutarque, provenant de la bibliothèque de la reine Christine, est annoté de la main de Grotius.

Les dessins colorés, joints au poëme latin de Donizonius, quelque médiocres qu'ils soient, offrent cependant un curieux exemple du luxe des souverains au onzième siècle ; on y voit la comtesse Ma-

(1) Ce souverain, mort en 1490, fait une célèbre exception à la barbarie de son peuple à cette époque. Habile général, vainqueur de l'Autriche et des Musulmans, sage législateur, protecteur des lettres et des sciences, d'un caractère aimable, il fut, peut-être, l'homme le plus étonnant de son siècle ; sa bibliothèque se composait de 50,000 volumes : collection prodigieuse pour un temps où l'imprimerie ne datait que de quelques années. On ne saurait trop déplorer sa destruction par les Turcs, en 1527,

thilde tenant une grenade à la main, coiffée d'un bonnet d'or conique enrichi de pierreries; le voile est rose, la chlamyde (1), couleur de laque carminée, et portant une bande dorée, garnie aussi de pierres précieuses; la robe bleu de ciel (2). Un de ces dessins montre l'empereur Henri IV prosterné aux pieds de Mathilde et de Hugues, abbé de Cluny, et les suppliant d'intercéder pour lui auprès de Grégoire VII afin que ce pontife révoque son excommunication. L'inscription porte : *Le roi supplie l'abbé et Mathilde aussi.* Notez qu'elle place le moine avant la souveraine, et, sans le vouloir peut-être, prouve l'absolue puissance de l'Eglise à cette époque.

Les poésies manuscrites des Provençaux avaient appartenu à Bembo et à Petrarca, et on y voit leurs annotations. En consultant les gracieux canzoni de nos troubadours, on reconnaît combien les premiers poètes italiens en ont profité, et que souvent même ils se bornèrent à les traduire (3). Les lettres

(1) Chlamyde. Manteau des anciens, retroussé sur l'épaule, et qui était l'habit militaire des patriciens et généraux romains. Le peintre en aurait-il, par tradition, revêtu Mathilde en signe de commandement et de souveraineté?

(2) Les teintes sont d'une grande vivacité, et prouvent que la teinture et l'art de fabriquer les couleurs des peintres étaient portés à un haut degré de perfection.

(3) Voyez Ginguené, *Histoire de la Littérature italienne*, vol. I, chap. v.

d'Henri VIII à sa maîtresse Anne de Boleyn, qu'il fit décapiter pour s'en débarrasser, lorsqu'elle fut sa femme, sont au nombre de dix-sept : neuf en français et huit en anglais. A leur style plein de mignardise, et quelquefois réellement gracieux, on ne se douterait pas de la férocité de ce voluptueux tyran (1).

Le premier jet de trois chants de la *Jérusalem délivrée,* commencée par Torquato Tasso à 19 ans, présente un vif intérêt. Des 116 octaves de ce manuscrit, plusieurs furent conservées et replacées dans son poëme. Parvenu à la maturité de l'âge et du talent, ce puissant génie, cet habile versificateur, sentit qu'il ne pouvait surpasser ce qu'avait produit l'inspiration de sa jeunesse. La bibliothèque possède encore du Tasso un grand nombre de traités et de dialogues autographes dont l'énumération serait inutile et fastidieuse.

Plusieurs, imprimés sur peau de vélin, sont des chefs-d'œuvre typographiques, d'une rareté extrême, et quelques-uns n'ont été tirés qu'à trois ou quatre exemplaires. On peut citer le *Traité des sept Sacrements,* envoyé à Léon X et composé, à l'aide de Wolsey, par Henri VIII, alors ardent catholique, et plus tard sanguinaire protestant; la

(1) Ces lettres furent apportées à la Bibliothèque de Paris lors de nos conquêtes en Italie, et rendues à la Vaticana en 1815. L'au-

Bible polyglotte du cardinal Ximenès, celle en arabe, publiée à Rome, ainsi que la grecque de l'imprimeur vénitien Alde Manuce, *Aulu-Gelle* et les *Lettres de saint Jérôme*.

En sortant de cette immense salle, on visite deux galeries situées en face l'une de l'autre, et formant ensemble une longueur de 300 mètres. Elles renferment spécialement les livres et manuscrits de l'électeur palatin, des ducs d'Urbino, de la reine Christine et des familles Capponi et Ottoboni. La galerie de gauche se divise en six sections : dans la troisième, on voit deux statues représentant le sophiste Aristide, de Smyrne, et saint Hippolyte, évêque de Porto ; celle-ci, trouvée dans les catacombes de la voie Tiburtina, offre un grand intérêt par le calendrier ou cycle, en grec, placé au pourtour de son siége, et composé, en 225, pour réfuter les erreurs d'hérétiques au sujet de la célébration des fêtes pascales. Vient ensuite le muséum sacré, où l'on a réuni une foule d'objets relatifs aux usages, aux cérémonies religieuses des premiers chrétiens, et découverts dans leurs tombeaux ; ce sont des vases, des anneaux, des calices, des urnes lacrymatoires, des bas-reliefs en marbre et en ivoire, et une fresque, enlevée à une antique mu-

teur de ce *Voyage* en a lu plusieurs. Rien ne démontre mieux que cette lecture combien souvent il y a peu d'accord entre le caractère et le style des écrivains.

raille, que l'on donne pour le portrait de Charlemagne.

Le cabinet des papyrus, trop splendide pour un lieu d'études, et décoré des fresques de Raphaël Mengs, qui ont la puissance de tons et la vigueur de la peinture à l'huile, rassemble sous verre une collection d'actes et de donations, principalement faites au clergé depuis le sixième siècle jusqu'au dixième. Ces papyrus, provenant en partie de Ravenna, sont de curieux monuments historiques et paléographiques, car on y observe les divers changements qu'éprouva l'écriture, et dans la forme des lettres, et dans les abréviations. La salle des médailles subit de nombreuses spoliations sous la moderne république romaine, et ce ne fut qu'au retour de Pie VII qu'on put commencer à remplacer, autant que possible, les pertes, dont quelques-unes sont restées irréparables. Dans un cabinet, enrichi des peintures de Guido Reni, le même pontife transporta et fit mettre en ordre les estampes anciennes et nouvelles que son prédécesseur Pie VI avait acquises. Chaque jour, leur nombre augmente. De ce cabinet, on entre dans un autre, où l'on voit réunis les timbres, les sceaux, les caractères en terre cuite que les anciens appliquaient aux briques, aux poteries, aux pains portés aux fours communs et qui semblaient devoir les conduire à la découverte de l'imprimerie, ainsi que

la remarque en a été faite au chapitre de Pompéia.

La galerie de droite se compose aussi de plusieurs salles dont les armoires sont également remplies de livres et de manuscrits. Aux murailles, des fresques rattachent l'histoire de la bibliothèque Vaticana à celle de Nicolas V, de Sixte V et de Paul V; de plus modernes rappellent les principaux traits des vies de Pie VI et de Pie VII. La dernière chambre, consacrée au musée profane, contient une multitude d'objets divers servant au culte, au luxe ou aux usages des anciens, tels que de petites idoles en bronze, des camées, des gravures sur pierres précieuses, sur l'ivoire, l'or et l'argent; des ustensiles, des vases lacrymatoires en verre, tirés du Columbarium de Cneius Pomponius, et deux superbes mosaïques provenant de la villa Adriana; les guirlandes de fleurs et les animaux qu'elles figurent sont presque aussi finement exécutés que les fameuses colombes du Capitole.

Telle est cette bibliothèque connue de tout le monde savant, où tant de documents historiques, de titres précieux, de moyens d'instruction furent rassemblés, et qui, pourtant, est peu fréquentée; mais on doit dire qu'elle n'est pas entièrement publique, qu'il faut une permission pour se livrer à de certaines recherches, et que, de plus, les dépôts de la science sont si multipliés à Rome que les lec-

teurs nécessairement doivent être en petit nombre dans chacun de ces sanctuaires de la science.

La circonférence du jardin pontifical est d'environ 1,500 mètres, soit quinze quarantièmes de l'ancienne lieue de poste française. De longues allées, des bosquets, des eaux abondantes, des perspectives habilement ménagées, lui donnent une agréable variété, et c'est là que le souverain se délasse souvent des pénibles travaux de sa double administration civile et religieuse; mais l'objet le plus remarquable, le bijou, pour ainsi dire, de ce jardin, est la villa Pia, ou *Casino del Papa,* dont Pie IV confia l'édification à Pirro Ligorio au milieu du seizième siècle. C'est une des plus originales et peut-être la plus élégante construction moderne, rappelant, autant toutefois que la tradition le permet, les maisons de campagne des opulents sénateurs aux jours heureux de l'empire, aux temps où Pline se complaisait à la description de sa villa, que portaient les pentes fécondes des Apennins. On voit que Ligorio voulut les imiter. Au centre de massifs de verdure et d'un amphithéâtre émaillé de fleurs, s'élève, sur une terrasse entourée de fontaines, de vases, de statues, la loge, à huit colonnes doriques, parfaite dans ses proportions, ses détails et ses profils. Au soubassement, percé d'un arceau contenant une Divinité marine, quatre cariatides soutiennent la façade et le balcon. Deux

autres portiques, de moindres dimensions et revêtus intérieurement de stucs, conduisent, de part et d'autre, à une cour pavée en compartiments de marbres et de granits. Au fond de cette cour, en face de la loge, un vestibule, ouvert et à colonnes, précède le rez-de-chaussée du pavillon principal, et laisse voir des mosaïques et des sculptures en bas-reliefs d'une admirable composition. Au-dessus du bâtiment, surgit le belvédère d'où l'on découvre l'ensemble de la ville et les champs qu'arrose le Tibre. L'intérieur répond à la magnificence du dehors, et les appartements sont enrichis des peintures, des stucs, des sculptures des Zucchari, des Baroccio, de Santi di Tito et des plus habiles artistes de l'époque (1).

Loges de Rafaele. — Musée Borgia. — Galerie des Inscriptions. — Musée Chiaramonti.

Du niveau de la place Santo-Pietro, et à droite du grand escalier conduisant aux appartements pontificaux, on arrive, par une large rampe, à la cour Santo-Damaso, qu'entouraient des portiques à plusieurs étages que Paul II fit élever, en 1466, sous la direction de Guglielmo di Majano, et qui devaient servir

(1) Voyez l'ouvrage de MM. Percier et Fontaine, sur les plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.

de façade au palais Vaticano. Vaste génie, impétueux dans ses désirs, Jules II, trouvant leur décoration mesquine, donna l'ordre à Bramante d'en édifier promptement de nouveaux, sur un plan digne de sa puissance et répondant aux progrès des arts; mais la mort anéantit les projets de l'ordonnateur et de l'architecte. Léon X les reprit, et chargea Rafaele de leur construction et de les orner des productions de son divin pinceau; sa trop courte vie s'étant terminée à 37 ans, un seul de ces portiques est son ouvrage : c'est celui de gauche en entrant dans la cour, et le seul aussi que ses chefs-d'œuvre aient illustré; mais Grégoire XIII et ses successeurs firent continuer les deux autres sur le modèle que le grand maître avait laissé. Ainsi fut respectée sa pensée, et le monument acquit une élégante et noble uniformité.

Au-dessus du rez-de-chaussée, déjà construit par Bramante, Rafaele superposa trois portiques, et prouva qu'il maniait l'équerre et le compas aussi bien que le pinceau. Le premier et le second portiques sont en arceaux à pilastres, et le troisième à colonnes, soutenant la frise et l'entablement.

Au premier étage, vitré, ainsi que les autres, seulement depuis 1841, Giovanni d'Udine peignit, sous la direction de Rafaele, ces fameuses arabesques, dont, il faut bien en convenir, le type exis-

tait aux voûtes nouvellement découvertes des thermes de Titus, mais que Giovanni imita sans être copiste et qu'il surpassa peut-être. On doit renoncer à les décrire; aucune parole ne rendrait le gracieux enroulement des feuillages, le caprice des fleurs, la finesse de forme des oiseaux, des écureuils, auxquels l'artiste sut donner un si juste mouvement, une véritable vie : on est grand maître lorsqu'on porte à cette perfection même un genre secondaire. Malheureusement, ces fresques furent en général altérées par le temps, et plus encore, dans le bas, par les troupes espagnoles, en 1527 (1). Mais conçoit-on que des étrangers, de barbares touristes aient osé, au dix-neuvième siècle, les déshonorer et augmenter ces dégradations en y gravant leurs noms?

Au second étage, on admire les cinquante-deux fresques réparties, en nombre égal, entre les treize arcades du portique; et en même temps se renouvelle l'oiseuse question de savoir si Rafaele emprunta le grandiose de sa manière et son style à Buonarroti; si, dans le seul sujet qu'il ait peint entièrement, les autres ayant été exécutés par ses élèves, il imita, autant qu'on le peut néanmoins

(1) Lors de la prise et du pillage de Rome par les soldats du connétable de Bourbon. Du moins, la tradition populaire les accuse de ces dégradations.

lorsqu'il s'agit de petites proportions, la gigantesque figure du Dieu créateur, de la chapelle Sistina. Qu'il fût imitateur ou non, nous répétons que le peintre d'Urbino n'était point copiste; qu'il imprima son cachet à toutes ses œuvres, et que c'est là ce qui donne à une école un caractère particulier. Cependant, avouons que, pour les travaux de ce portique, il fit quelques emprunts à ses devanciers, et entre autres à Masaccio, dans le tableau représentant la Désobéissance d'Adam et son expulsion du Paradis terrestre; mais l'ancienne composition, que l'on voit à Florence, est si loin de la grâce, de la noblesse des convenances si bien observées dans la nouvelle, que l'on peut dire que Rafaele ne fit qu'adopter une idée et la féconder ensuite avec sa supériorité ordinaire : qui a jamais reproché à Racine et à Molière des imitations de Térence ou d'Euripide? Parmi cette longue suite de tableaux tirés de la Bible, et auxquels travaillèrent, d'après les cartons du maître, Giulio Romano, Perino del Vaga, Pelegrino di Modena, Maturino et Polidoro Caravaggio, il faut principalement citer Dieu faisant sortir le monde du chaos, et c'est celui-là que Rafaele peignit entièrement, et proposa pour modèle d'exécution à ses collaborateurs; le Déluge, où l'effroi du genre humain et le pathétique sont portés au plus haut degré; Abraham se prosternant devant les trois Anges, et qui prouve ce

que peut deviner le génie; car, avant que des études plus récentes eussent mieux fait connaître les races sémitiques, son pinceau sut rendre ces quatre figures vraiment orientales : Loth et ses filles; Jacob rencontrant Rachel au puits de Laban, délicieuse fresque où respirent la grâce, l'antique simplicité; l'Histoire de Joseph, si souvent reproduite par la gravure, et surtout l'Explication des songes du Pharaon; il était impossible d'y mieux exprimer la gravité prophétique du jeune Hébreu et l'inquiète attention du roi. Rappelons encore Moïse sauvé des eaux, où le paysage est traité avec une exactitude, une supériorité inconnues auparavant; enfin, le Jugement de Salomon, qu'aucun peintre, pas même le Poussin, n'a surpassé, et dont l'action opposée des deux mères est le *nec plus ultrà* de la justesse de pantomime. Les fresques des deux autres portiques de cet étage sont de Tempesti, Rafaellino, Jacopo Palma, Circignani, Pomerancio, Roncalli et l'Arpino ; mais les regards cherchent toujours l'œuvre du divin Rafaele.

Au portique supérieur, d'immenses cartes, peintes au seizième siècle par Zucchari, sont curieuses sous le rapport des connaissances géographiques de l'époque; on en saisit l'ensemble sur les deux hémisphères représentant, l'un : l'Ancien continent; l'autre, l'Amérique. Dans le premier, le nord de la Russie est entièrement inexact; l'A-

rabie s'étend vers l'est outre mesure; rien n'apparaît au-delà de Bornéo, et les places de la Nouvelle-Guinée et de l'Australasie sont en blanc; mais les contours de l'Afrique, déjà relevés par les Portugais, offrent plus de fidélité dans leurs gisements. Pour l'Amérique, un immense passage est supposé exister entre le Canada et le Groënland, et au midi la Terre de Feu s'attache à de vastes contrées, dont elle forme la pointe septentrionale.

Le musée Borgia fut jadis l'appartement de l'infâme Alexandre VI, et aurait dû répudier ce nom; composé seulement de quatre salles, c'est la moins importante collection du Vaticano; mais, partout ailleurs, sa richesse ferait l'orgueil d'une grande cité. A la première salle, longue de 19 mètres, large de 12, Giovanni d'Udine et Perino del Vaga ornèrent la voûte de stucs et de peintures, où les sept planètes sont représentées par les divinités dont elles portent les noms. Au milieu de la chambre, une vaste coupe, en marbre phrygien, est entourée de chapiteaux ioniques, composites, corinthiens, trouvés dans les ruines romaines et parfaitement conservés. Ils confirment l'observation déjà faite, dans le cours de ce *Voyage,* que les anciens ne s'astreignaient point à suivre un modèle invariable. Il est vrai que, de loin, l'aspect général semble à peu près le même, quant aux proportions; mais la variété est infinie dans les détails. Aux murs sont

enchâssés de magnifiques bas-reliefs; on y remarque Trajan suivi de licteurs, une fidèle représentation du pugilat, et la célèbre frise, décorée d'arabesques, d'enfants et de Chimères provenant de la basilique Ulpienne. Une cheminée du seizième siècle est digne, par la ciselure du marbre, de lutter avec ces nobles débris.

Aux lunettes et à la voûte de la seconde chambre, Pinturricchio plaça les Prophètes, l'Adoration des rois, l'Ascension de Jésus-Christ et la Résurrection, où, par un anachronisme sans doute commandé, il introduisit Alexandre VI assistant au miracle. Une suite de fresques montre la Vierge plusieurs fois reproduite, et toujours variée de poses et d'agencements; c'est un des plus beaux ouvrages de cet artiste, alliant à la naïveté du quinzième siècle la grâce des temps modernes. Au centre de la salle, on voit le fameux autel ou peut-être le Putéal, dont la sculpture exprime admirablement le désordre et l'ivresse des bacchanales; d'autres bas-reliefs antiques ont aussi un grand mérite; mais celui qui l'emporte sur tous est l'éducation de Bacchus par la nymphe Leucothée; il appartint jadis à la famille Giustiniani, ainsi que l'autel précédemment cité.

Pinturricchio fit encore admirer sa prodigieuse fécondité en décorant la troisième chambre de sept fresques capitales. Parmi d'autres objets et frag-

ments grecs et romains, on doit remarquer un trépied en marbre du plus beau style et les peintures trouvées, en 1810 et 1818, en dehors de la porte Nomentana, représentant une nymphe et cinq femmes des temps héroïques; savoir : Pasiphaë, Scylla, Phèdre, Canacé et Myrrha, dont les noms sont écrits en caractères latins; mais la plus précieuse est cette noce Aldobrandina, regardée comme le plus parfait specimen des fresques antiques, avant que Pompéia en eût montré qui l'égalent, si même elles ne la surpassent. Découverte, en 1606, sur l'Esquilino, elle appartint d'abord aux princes Aldobrandini, et c'est du nom de cette famille qu'elle a tiré le sien. Les figures, de petites proportions (1), au nombre de dix, sont toutes sur un même plan, excepté une seule placée en arrière, s'appuyant sur un cippe et tenant une coupe à la main. L'exécution et le dessin sont pleins de grâce et de douceur pour les femmes, et de fermeté pour l'homme assis au pied du lit de la mariée, dont la pose exprime un pudique embarras. Le coloris, quoique altéré par le temps, est vrai et d'un effet agréable. Par-dessus les teintes générales, surtout dans les ombres,

(1) En général, les personnages des peintures antiques trouvées à Rome, à Herculanum, à Pompéia, sont de petite stature et ne dépassent guère 45 à 50 centimètres de hauteur. L'exiguité de leurs appartements imposait aux amateurs l'obligation d'adopter cette mesure; aussi la dérogation à la règle commune est-elle fort rare,

l'artiste a procédé par hachures ou traits déliés, en sorte que, vue de près, cette fresque a l'air d'une gravure enluminée. Les draperies, donnant une idée exacte du costume grec, sont largement traitées, et leurs plis presque toujours d'un agencement heureux. Cette peinture fut mal et imprudemment restaurée; mais, depuis quelque temps, elle a été débarrassée, par d'ingénieux moyens, de tout ce que les modernes y avaient ajouté, et on la voit maintenant comme elle sortit du pinceau de son auteur. Voilà pourquoi l'original n'est plus d'accord avec les gravures et la copie du Poussin, que l'on voit au palais Doria.

La quatrième salle conserve la belle collection en terre cuite du chevalier d'Agincourt, que la France aurait dû acquérir. Nous croyons que les tombeaux étrusques, de même matière, sont, en grande partie, réunis au musée étrusque, nouvellement créé par le pape régnant, et dont la description terminera ce qui concerne le Vaticano.

En revenant sur ses pas, et en sortant par la porte d'entrée du musée Borgia, on pénètre dans l'immense galerie du Bramante, longue de 206 mètres, et dont les parois sont couvertes d'inscriptions réunies et classées, par ordre de Pie VII, sous la direction du savant philologue M. Cajetano Marini. Si l'on s'en rapporte à une approximation faite, plusieurs fois, sur des espaces de 8 mètres, et qu'on

multiplie par 26 le nombre des inscriptions que chacun peut contenir, on trouve que le total doit s'élever à plus de 2,800. Le côté droit contient les inscriptions païennes, et le côté gauche, excepté un petit nombre de divisions, les chrétiennes, provenant presque toutes des catacombes, et portant les symboles de la primitive Eglise, tels que le monogramme du Sauveur, la Vigne, le Poisson, l'Arche de Noé, la Colombe, l'Ancre d'espérance; elles font aussi connaître les rites, les formules sépulcrales, la chronologie consulaire du troisième au cinquième siècle, et sont même intéressantes par leurs fautes d'orthographe indiquant les changements de prononciation et la corruption graduelle de l'idiôme latin. Au côté droit on trouve, rangé par séries, tout ce qui est relatif aux divinités et à leurs pontifes, aux empereurs, aux consuls et magistrats, aux employés civils et militaires, aux arts et métiers, aux mariages, naissances et funérailles; c'est un vaste champ ouvert à l'étude de la religion, des mœurs, des usages antiques, et la plus nombreuse collection de ce genre, le plus riche trésor archéologique offert à l'érudition. Outre les inscriptions, cette galerie renferme des sarcophages, des vases cinéraires et de précieux fragments d'architecture. On doit principalement remarquer la niche en marbre portant les emblêmes de Neptune, le grand cippe de Lucius Ati-

metus, représentant la boutique et la forge d'un coutelier, et les bas-reliefs épigraphiques du culte mythriaque.

Nous voici maintenant parvenus à la partie la plus célèbre du Vaticano, aux lieux où se trouve rassemblée l'élite des 70,000 statues que le sol de Rome rendit à la lumière, depuis que le hasard ou des fouilles intelligentes les firent découvrir (1). Le lecteur comprendra que, dans l'immensité de sculptures, de vases, de tableaux peuplant les trois musées qui nous restent à décrire, il a fallu faire un choix et se borner à ce qui doit principalement fixer les regards et jouit d'une plus haute réputation. Disons aussi que nulle part on ne trouve d'aussi vastes, d'aussi magnifiques monuments destinés à recevoir tant de chefs-d'œuvre, et que les Romains l'emportent, sur toutes les nations, dans l'art de bien placer et de faire valoir les inappréciables richesses que la féconde antiquité leur a léguées; fécondité telle que non-seulement elle excite la surprise, mais qu'elle présente un problême difficile à résoudre. Ainsi, lorsque nos sculpteurs emploient un temps si long à terminer une statue, comment se faisait-il que l'on pût achever

(1) Ce fut l'abbé Barthélemy qui assigna ce nombre vers la fin du dix-huitième siècle; mais il a beaucoup augmenté depuis cette époque.

si promptement les effigies d'empereurs dont les règnes furent pour ainsi dire éphémères? Il en est de même pour les médailles d'usurpateurs, qui ne donnèrent des lois à un petit nombre de provinces que pendant quelques jours, et pourtant on sait que les artistes modernes mettent souvent plusieurs mois à graver les coins des monnaies. Laissant aux savants antiquaires la solution de ces difficultés, et nous bornant à les indiquer, passons d'abord à la description du musée Chiaramonti, fondé par Pie VII, et divisé en trois parties, le corridor, le nouveau bras ou nouvelle galerie, et l'hémicycle du belvédère.

A la première partie du corridor, remarquez l'Apollon assis, trouvé au Colisée; une statue de femme couchée, portant les attributs de l'automne, provenant d'Ostia et qui était probablement le dessus d'un sarcophage; on l'a placée sur un tombeau offrant les bustes de deux époux et d'un enfant, orné de la bulla (1); un bas-relief où des Génies exécutent les jeux du cirque, médiocre de sculpture, mais curieux par l'exacte représentation des costumes anciens; un autre de gladiateurs présentant le même intérêt; on y voit le Retiarius et

(1) *Bulla*. Ornement d'or ou d'argent, presque toujours sphérique ou ovoïde, que les enfants des familles patriciennes portaient suspendu au cou ou sur la poitrine.

le Mirmillo (1); l'autel d'Isis, de Sérapis et des Dieux lares, érigé par Pomponius Turpilianus pour l'heureux retour d'Antonin-le-Pieux; un bas-relief, décorant jadis une tombe, où des monstres marins servent de montures à des génies, charmant ouvrage plein de grâce et de délicatesse; une Muse et l'Hermès à deux têtes, réunissant le jeune et le vieux Bacchus à cornes de taureau. La rareté et la singularité en font le principal mérite.

En 1817, Pie VII fit construire la nouvelle galerie, longue de 70 mètres, large de 9, et dont la magnificence dépasse les ressources apparentes des Etats pontificaux. Au milieu, un enfoncement, rectiligne à droite, demi-circulaire à gauche, porte en cet endroit l'élargissement à 20 mètres; 12 colonnes soutiennent la voûte qu'embellissent des caissons et des rosaces en stuc et, dans le bas, des cippes en granit rose servent de supports aux bustes de forte dimension. Aux murailles, on encastra des bas-reliefs, imitant ceux des arcs-de-triomphe et des colonnes Trajane et Antonine. Là, sont placés, comme principaux ornements de la collection, un hermès de Mercure, qu'une inscription grecque, commentée par Winckelmann, attribue au sculpteur Zénon; la statue de Domitien, un

(1) Le retiarius jetait un filet sur la tête et le corps de son adversaire; le mirmillo était armé d'un trident ou à la gauloise.

discobole du plus beau temps de la sculpture; un buste en style égyptien, dont les yeux furent en émail ou en argent; le magnifique Lucius Verus, fils adoptif de Marc-Aurèle, représenté dans un état complet de nudité, symbole de l'héroïsme, bien que ce prince voluptueux fût indigne d'un pareil honneur; un buste de l'empereur Commode; un Faune, peut-être imitation de celui de Praxitèle; la Minerve Medica, trouvée près des ruines de son temple, antique de premier ordre, couvert de magnifiques draperies, et dont on ne peut trop admirer le grandiose, la noblesse, la pureté de formes et l'expression; le célèbre colosse du Nil, entouré de seize enfants, de petite stature, indiquant les seize coudées que ses eaux doivent atteindre pour fertiliser l'Egypte (1); Julia, fille de Titus; dans les niches de l'hémicycle, cinq statues représentant des athlètes; l'Eté couronné d'épis; la gracieuse Vénus Anadyomène, délicate sculpture grecque; la Fortune; les deux bustes de Pallas et d'Adrien; Antonia, mère de l'empereur Claude; un Poète ou Acteur tragique, plein d'âme et d'action; Diane dans l'attitude de contempler Endymion; un Faune couché; deux autres révé-

(1) Pline décrit un colosse ornant le temple de la Paix, et pareil à celui-ci, excepté qu'il était en basalte noir. La statue du Vaticano en serait-elle une copie?

lant leur ivresse par leurs traits et leurs mouvements; le beau Ganymède, découvert à Ostia, jadis ornant une fontaine et portant le nom de son auteur, de Phœdimus, gravé sur le tronc d'arbre qui lui sert d'appui; Isis et Silène; Titus, noblement drapé; Pallas; Nerva, couvert de la toge impériale; Esculape, que l'on prétend rappeler Antonius Musa, médecin d'Auguste; enfin, Silène tenant dans ses bras le jeune Bacchus, et dont la physionomie annonce une vive tendresse pour le divin enfant.

A la seconde partie du corridor, il faut recommander aux amateurs d'antiquités un fragment de bas-relief où l'on voit la représentation du *carcer* d'un cirque (1) et celui du banquet nuptial des Leucippides, médiocre d'exécution, mais curieux par les détails de mœurs et d'usages qu'il contient; la statue de Clio assise, ayant à ses côtés des volumes en forme de rouleaux et le Scrinium (2). Le tombeau de Julius Evhodus, d'une parfaite conservation, et dont les sculptures représentent la mort d'Alceste; le buste de Pallas, portant encore

(1) *Carcer*. Barrières et loges construites au rez-de-chaussée, pour retenir les chevaux et les bêtes féroces qui devaient s'élancer dans l'arène.

(2) *Scrinium*. Cassette renfermant les poinçons et les roseaux fendus dont les anciens se servaient pour écrire, soit sur des tablettes enduites de cire, soit sur le papyrus.

des vestiges de peinture, et confirmant l'usage antique de colorer certaines statues ; un Philosophe grec, qu'on a baptisé du nom de Lysias; une charmante statuette de Polymnie, drapée avec une rare élégance; le buste d'Antonin-le-Pieux; un autre, que l'on croit être celui du père de Trajan ; Hercule, de grandeur au-dessus de nature ; Hygie, Flore, Esculape ; Typhon, en style égyptien ; une Prêtresse de Bacchus, portant le crible mystique, improprement appelée la Vestale Tuccia, et Tibère assis, trouvé à Piperino, et acheté 65,000 fr. par le gouvernement; sa pose, les nus traités avec tant de supériorité, le jet si habile des draperies, la beauté des traits du visage, révélant, néanmoins, le caractère sombre et les vices du tyran, rendent ce célèbre ouvrage un des principaux ornements des musées romains.

C'est à l'hémicycle du belvédère, composé de huit chambres et d'une galerie demi-circulaire, que sont placées une collection de bustes et les antiquités de l'Egypte et d'Athènes. Les cinq premières salles n'offrent rien de remarquable sous le rapport de l'art, si ce n'est un magnifique fragment de bas-relief, que l'on croit avoir appartenu au Parthénon. Dans la galerie, dix statues en granit noir, les unes debout, les autres assises, et divinités féminines à tête de lionne, représentent probablement Athos ou Vénus égyptienne; près d'elles, on

voit deux cynocéphales (1). Les armoires renferment des statuettes en métal, en pierre, en terre cuite vernissée et divers ustensiles, qui prouvent que les Egyptiens avaient porté à un haut point de perfection l'emploi des métaux et la fabrication de l'émail; cependant, malgré sa richesse, cette collection est loin de valoir celle de notre musée du Louvre. Aux murs, sont incrustés des hiéroglyphes et des épitaphes cufiques (2). Les trois dernières salles possèdent les bas-reliefs moulés sur ceux du Parthénon, et tirés principalement de la cella et des métopes de ce temple (3). Les plus dignes d'admiration sont ceux rappelant les processions des panathénées (4) et les Combats des Centaures et des Lapithes. Tous furent l'œuvre de Phidias et de ses élèves; il est donc presque inutile de dire, qu'empreint d'une pure, noble et

(1) Cynocéphale. Figure d'homme à tête de chien. C'est ainsi qu'ordinairement on représentait Anubis.

(2) L'écriture cufique, ou plutôt coufique, est celle dont se servaient les Arabes avant le quatrième siècle de l'hégyre, répondant à l'an 1000 de notre ère. A cette époque, on inventa le caractère neski, devenu maintenant d'un usage habituel; ainsi le Coran fut originairement écrit en coufique.

(3) Métope. Intervalle carré entre les triglyphes de la frise dorique.

(4) Panathénées. Fêtes solennelles qu'on célébrait à Athènes en l'honneur de Minerve. Les grandes étaient quinquennales, et les petites annuelles.

sévère simplicité, ils datent du plus beau temps de la sculpture grecque, et que leur mérite ne fut jamais surpassé (1).

Musée Pio Clementino. — Chambres de Rafaelo. — Tapisseries. — Musée étrusque.

Nous voici au vrai sanctuaire de la sculpture grecque et de la romaine formée à son école, au musée commencé par Clément XIII et Clément XIV, et continué par Pie VI, qui non-seulement lui donna une immense extension en achetant plus de deux mille statues, mais en faisant construire le grand escalier, plusieurs salles, la rotonde et une partie de la galerie. Aucun édifice moderne n'a été plus élégamment, plus habilement approprié à sa destination, et aucun du même genre n'offre un champ plus vaste et plus fructueux aux recherches, aux nobles études du peintre, du sculpteur, de l'antiquaire et de l'historien des arts ; c'est là que Lanzi, Winckelmann et d'Agincourt conçurent et méditèrent leurs savantes dissertations.

Le vestibule est décoré des peintures de Danielo di Volterra. Au milieu, on voit le fameux torse

(1) Ils sont l'intermédiaire de la sculpture un peu rude des écoles d'Egine et de Sicyone, et de celle, pleine de grâces, qui produisit la Vénus de Médicis.

trouvé aux thermes de Caracalla, et fragment d'une statue d'Hercule en repos, sculptée par Apollonius, fils de Nestor Athénien, ainsi que l'annonce l'inscription de sa base; produite au plus beau temps de l'art, aucune n'offre plus de vérité dans l'exécution des chairs, une plus habile entente du jeu des muscles. Michel-Angelo l'étudiait sans cesse, et le grand artiste, dont trop de modestie n'était pas le défaut, se proclamait l'élève de ce torse; en effet, on en retrouve plusieurs imitations dans ses ouvrages, et notamment au Saint-Barthélemy, de la chapelle Sistina. Au vestibule, succède la chambre du Méléagre, statue rangée aussi parmi les chefs-d'œuvre antiques et l'une des mieux conservées que les fouilles aient procurées aux collections romaines; malgré tout son mérite, on doit faire observer que la draperie ne répond pas entièrement à la perfection des parties du corps qu'elles laissent à découvert. Deux bas-reliefs représentant l'Apothéose d'Homère faite par les Muses, et un Port de mer doivent attirer l'attention, surtout le dernier, où se trouve une galère birème qui peut servir à montrer comment les rames étaient placées sur les flancs des vaisseaux.

Le portique de la cour octogone, soutenu par seize colonnes et des pilastres, renferme, ainsi que les salles et les cabinets qui en dépendent, les plus célèbres productions de la sculpture. Avant d'en

occuper le lecteur, disons qu'on y a réuni une foule d'urnes, de vastes coupes en granit et porphyre, de bas-reliefs, de sarcophages dont la possession ferait, partout ailleurs, la gloire d'un musée; mais n'offrant ici, au milieu de tant de richesses, qu'un intérêt secondaire; cependant, parmi les tombeaux, on doit désigner ceux où le ciseau de l'artiste a retracé les Amours de Bacchus et d'Ariane, les Génies des saisons, Ganymède, les Néréides portant les armes d'Achille, et les Athéniens combattant les Amazones. Citons aussi les plus précieux bas-reliefs: Auguste offrant un sacrifice, le Fils de Thétis vainqueur de Pentésilée, une Procession isiaque, Hercule, Bacchus, Rome accompagnant un triomphateur, Pasiphaé et le Taureau.

Il semble que le Persée et les Lutteurs de Canova, ouvrages de sa jeunesse, n'auraient pas dû être placés au milieu d'antiques de premier ordre, et d'autant plus qu'ils sont loin de pouvoir soutenir la comparaison. On a déjà remarqué que ce n'est pas dans les figures d'hommes que s'est déployé tout le talent de cet habile sculpteur. Le voisinage du Mercure, connu long-temps sous le nom de l'Antinoüs du Vatican, lui fait un tort immense par la beauté de ses formes, l'élégance de sa pose et la morbidesse de son exécution. Dans un rang inférieur, mais belle cependant et représentée en Vénus colossale, près de ce chef-d'œuvre, se trouve

Sallustia Orbiana, femme d'Alexandre-Sévère ; un Amour est à ses côtés. Quelle distance existe entre les mœurs anciennes et les nôtres ! Comment une impératrice pouvait-elle consentir à ce que son effigie fût offerte aux regards du public presque à l'état complet de nudité ?

A la cinquième salle, on contemple avec admiration et respect, si j'ose le dire, le groupe du Laocoon et de ses deux fils, la plus belle des sculptures au gré de Pline, et les modernes n'ont pas réformé son jugement. Probablement, à en juger par son style, ce groupe date du règne de Philippe, roi de Macédoine, ou d'Alexandre, 350 ans avant notre ère, époque où la statuaire atteignit son apogée. Ses auteurs furent Agésandre, Polydore et Athénodore, Rhodiens ; et l'étonnement redouble quand on pense qu'ils ont pu s'accorder pour produire une œuvre si parfaite et lui donner l'unité, qui ne résulte ordinairement que de la conception et du travail d'un seul artiste (1). Le supplice physique et moral du père, ajoutant à ses souffrances celles de ses enfans, enlacés comme lui dans les re-

(1) Winckelmann croit que Polydore et Athénodore étaient fils d'Agésandre, et alors on expliquerait plus facilement l'unité de l'ouvrage. Le père aurait exécuté le modèle en terre ou en cire, et les fils se seraient bornés à le copier en marbre. Winckelmann pense aussi que le Laocoon est tout entier de la main d'Agésandre, et que ses fils n'ont fait que sculpter les deux figures latérales.

plis de l'hydre, n'altère point la mâle beauté de ses traits ; ses narines et sa bouche ouvertes, ses sourcils relevés, tout son corps crispé par la douleur, ne dérogent nullement à cette règle immuable des Grecs, qui voulut que la noblesse des formes fût toujours respectée; aussi, malgré le gonflement des muscles, la science anatomique sut les garantir de l'exagération, et ils n'ont que la saillie nécessaire pour indiquer les tourments du prêtre d'Apollon. Cependant, au milieu de si cruelles angoisses, les regards du Laocoon cherchent encore ses fils, et cette abnégation de soi-même, cette paternelle tendresse, lorsque sa vie est prête à s'éteindre, lui donnent un charme inexprimable. Le marbre n'a point subi l'action du polissoir, et conserve encore les stries que le ciseau a creusées; cette rudesse, loin d'être un défaut, sert au contraire à représenter merveilleusement le frémissement de l'épiderme, la contraction des chairs, et fut sans doute un heureux artifice des habiles sculpteurs. Ce groupe, que Pline croyait taillé dans un seul bloc, et qui réellement se compose de trois, assemblés avec une telle adresse qu'on ne peut apercevoir les jointures, est trop connu par les plâtres moulés et les réductions, pour qu'il soit besoin d'en faire une exacte analyse; et disons maintenant que, lorsqu'il fut trouvé sous les ruines des thermes de Titus, son apparition produisit une sensation pro-

digieuse; car la statuaire antique n'avait encore montré rien d'aussi parfait aux yeux des modernes, et probablement ne fera jamais connaître une œuvre supérieure. Dans sa joie d'un tel événement, Jules II accorda une pension considérable à Felicio de Fredis, qui fit la découverte, et assigna son paiement perpétuel sur les octrois de la ville. Ce chef-d'œuvre était intact, excepté le bras droit de Laocoon, qui fut brisé; Michel-Angelo entreprit de le remplacer; mais, lorsqu'il eut achevé son ébauche, il n'osa la perfectionner et lutter avec l'antique; on la voit encore déposée aux pieds de la statue. Bernini fut moins modeste.

Sans nous arrêter aux statues de Polymnie et de la Nymphe à la Coquille, passons au dernier cabinet, contenant l'Apollon du Belvédère, si souvent cité comme type de la beauté masculine à la fleur de l'âge. Brillant de grâce et de jeunesse, dans une pose fière, élégante et peut-être un peu théâtrale, le fils de Jupiter et de Latone, la tête haute, le regard à la fois animé et dédaigneux, vient de lancer sa flèche d'or, et l'on devine qu'elle a suffi pour abattre le monstre Python. Aucunes paroles ne pourraient en donner une juste idée, et disons seulement que le ciseau de l'artiste reproduisit sur le marbre la description d'Homère, lorsque le poète dépeint en vers immortels le dieu du Jour et de la Poésie. Cependant, quelques critiques modernes,

et, entre autres, Canova et M. Visconti, ont prétendu que cet Apollon, trouvé à Antium, n'est que l'imitation d'un modèle en bronze, plus ancien. Si le fait est vrai, qu'était donc l'original? Cependant, il est douteux qu'on puisse admettre cette opinion. L'œuvre entière offre une sûreté, une franchise d'exécution que la servilité des copies ne permet pas.

La salle suivante renferme une riche et rare collection d'animaux, parmi lesquels on doit distinguer un Lion dévorant un cheval; un autre en brèche jaune; un Tigre et un Griffon d'albâtre. On y a joint les statues d'Hercule enlevant les bœufs de Géryon, le même demi-dieu tuant Diomède et ses chevaux, et un Centaure. Les mosaïques du pavé sont également antiques et représentent une Louve, un Léopard et un Aigle entouré de feuillage.

A la galerie des statues, examinons principalement une Déesse avec un vase, que l'on croit une copie de la Vénus de Praxitèle; une Amazone, dont la partie antique est admirable, mais que la plus ignoble restauration déshonore; Clodius Albinus cuirassé; Junon; Pâris assis; un beau Caligula; Apollon tenant une lyre; Adonis blessé; un charmant groupe d'Esculape et d'Hygie; l'empereur Septime-Sévère représenté entièrement nu, signe conventionnel d'héroïsme ou d'apothéose, ainsi

qu'on l'a déjà fait remarquer; Ariane abandonnée, long-temps connue sous le nom de Cléopâtre; sa pose gracieuse et ses draperies sont constamment étudiées dans les écoles de dessin.

A cette galerie succède la salle des bustes, placés sur deux rangs de consoles en marbre; les plus remarquables sont ceux de Galba, de Domitia, de Mamméa, mère de l'empereur Alexandre-Sévère, de Valérien, d'Héliogabale, de Pertinax, de Marcus Agrippa, d'un Flamine couvert du bonnet sacerdotal, d'Ariane, de Lysimaque, d'Aristophane. Excepté les bustes des empereurs, les autres, surtout ceux portant des noms grecs, sont apocryphes ou incertains. Dans une niche, on voit la belle statue de Livie, et, au fond de la salle, le superbe Jupiter assis, ayant l'aigle à ses pieds et portant le sceptre et la foudre.

Le cabinet, construit et richement orné sous le pontificat de Pie VI, contient de précieuses sculptures, dont les principales sont le Faune, en rouge antique, provenant de la villa Adriana; Pâris revêtu d'habits phrygiens participant à la fois des costumes grec et persan; Ganymède, d'une délicatesse charmante de formes et d'exécution, et parfaitement conservé; Adonis; une petite Diane; Vénus sortant du bain, antique venant immédiatement après ceux de premier ordre; un autre Faune dansant; ce cabinet renferme encore les magnifiques

bas-reliefs des travaux d'Hercule, et celui où l'on voit trois Athlètes, leurs noms gravés en caractères helléniques, et les palmes, emblêmes de victoire. Devant la fenêtre est le magnifique vase d'albâtre trouvé près du tombeau d'Auguste, et qui reçut probablement les cendres d'un prince de la famille impériale.

A la chambre des Muses, si vaste et soutenue par seize colonnes de marbre de Carrare, à chapiteaux antiques provenant encore de la villa Adriana, on admire les neuf Filles de Jupiter et de Mnémosyne, découvertes à Tivoli, en 1774, dans la maison de plaisance de Cassius, où se trouvaient aussi une collection d'Hermès grecs. Cette réunion de toutes les Muses est, assurément, la plus rare et la plus complète qui existe. Parmi ses sœurs, Melpomène, couronnée de pampres (1), et reconnaissable au masque tragique et à l'épée qu'elle tient en sa main, est la plus belle. Chacune des autres Muses se distingue également par ses attributs. Le tambour de basque, ou tympanum, désigne Thalie; le globe céleste, Uranie; le volumen, Clio; une lyre, Therpsycore. Entre les statues sont rangés, et on remarque, avec un vif intérêt, les portraits sculptés

(1) Elle est couronnée de feuilles de vigne, pour rappeler que Thespis, inventeur de la tragédie, représentait surtout ses pièces pendant les vendanges.

de Grecs illustres; les noms de plusieurs, écrits jadis sur la gaîne de ces Hermès, en assure l'authenticité. Là, on peut contempler Sophocle, Eschine, seul buste que nous ayons du rival de Démosthène, Alcibiade, Périclès couvert d'un casque, Aspasie voilée, Zénon, Antisthène, fondateur de la secte des cyniques; Solon, Bias, un des sept sages; Périandre, tyran de Corinthe; Socrate, Euripide, Thalès, et enfin Aratus, chef héroïque de la ligue achéenne. Apollon Citharède, le front ceint de laurier, et paré d'une longue robe, préside cette assemblée de législateurs, de poètes, de philosophes et des divinités de l'intelligence.

C'est à Pie VI que l'on doit aussi la grande salle ronde que supportent dix pilastres, laquelle reçoit le jour par un nombre égal de fenêtres et une ouverture au sommet de la coupole. Des bustes de gigantesque proportion couronnent l'entablement de cette magnifique rotonde. En commençant à droite, on voit, sur des socles de porphyre, Jupiter, Faustine l'Ancienne, femme d'Antonin, Adrien, Antinoüs, Sérapis, Plotine, Claude, Julie, surnommée Pia, et Pertinax. Dans les niches creusées autour de la muraille furent placées les statues colossales d'Hercule, d'Auguste en habit de sacrificateur, de Cérès, d'Antonin-le-Pieux, de Nerva, de Junon Lanuvienne, que l'on reconnaît à son bouclier, à la peau de chèvre et à sa chaus-

sure, d'une forme particulière. Au milieu de la salle s'élève, sur un pied de bronze, une admirable coupe monolithe en porphyre de 14 mètres de circonférence, et la plus vaste que l'on connaisse ; elle provient des thermes de Titus.

La chambre à croix grecque ne contient que des sculptures d'un mérite secondaire, mais elle possède la plus belle porte qui soit peut-être au monde. Ses jambages sont en syénite rose ; en avant, deux colonnes de même matière servent de soutien à des colosses égyptiens de granit rouge, et eux-mêmes, faisant l'office de cariatides, supportent la corniche décorée d'un précieux bas-relief, représentant un Combat de gladiateurs et d'animaux féroces. Au-dessus de l'entablement, pyramident encore deux vases d'un beau travail. Quoique les sculptures ne soient pas de premier rang, il faut cependant remarquer la statue d'Auguste, dont la tête n'a souffert aucune dégradation, et qui permet ainsi d'étudier les traits de ce rusé destructeur de la république romaine : ils sont empreints d'une trompeuse bonhomie. On peut aussi examiner avec intérêt une autre statue égyptienne en basalte noir, trois Muses, deux Sphynx, et les urnes sépulcrales, en porphyre, de Constance et d'Hélène, fille et mère de Constantin; sur la première, l'artiste a figuré des Génies occupés à la vendange, sujet qui, de prime-abord, semble peu édifiant;

mais il faut penser que la vigne et la récolte du raisin furent, aux premiers temps du christianisme, le symbole de ses progrès, et personne ne contribua plus que Constance à propager la foi (1). Le pavé se compose de plusieurs mosaïques : celle du milieu, trouvée, en 1741, sous les ruines de l'ancien Tusculum, est magnifique, et montre Pallas couverte de son égide.

L'élégante chambre de la *bigue* (2) tire son nom du char antique en marbre qu'on y a placé, et restauré avec intelligence ; de nombreuses statues la décorent : le Sardanapale apocryphe n'est probablement qu'un Bacchus barbu ; à sa suite sont rangés Alcibiade, ou du moins présumé tel, d'après sa ressemblance avec celui de la salle des Muses ; une Prêtresse voilée, admirablement drapée, et offrant un sacrifice ; un Discobole ; Phocion, vêtu de la chlamyde ; un autre Discobole, que l'on croit une copie du chef-d'œuvre de Myron ; un Cocher du cirque ; un Philosophe grec, peut-être Apollonius de Thyane, quoique intitulé Sextus de Chéronée ; Apollon sauroctone (3). Des quatre sarcophages que contient cette chambre, trois montrent des Génies exécutant les jeux du cirque ;

(1) L'Eglise reconnaissante l'a mis au nombre des saints.

(2) Biga. Chariot traîné par deux chevaux attelés de front.

(3) Sauroctone. Destructeur des lézards.

y déposa-t-on les cendres de quelques membres du Jockey's-Club romain ?

On entre, par une grille en fer, dans la galerie des candélabres, divisée en six parties et réunissant des monuments égyptiens, des coupes, des lampes, des vases, des colonnes, des statues, et tous les objets d'art trouvés à Torre-Marancio, près de la voie Ardeate. Parmi les statues, un Bacchus, merveilleusement conservé et plus grand que nature, est surtout remarquable ; une mosaïque, représentant des Poissons, un Poulet, des Dattes, des Légumes, prouve que l'asperge, égalant à peine, dans son état naturel, la grosseur d'un tuyau de plume, était déjà perfectionnée par la culture.

Sur les parois d'un long corridor, Ignazio Danti peignit les cartes géographiques des provinces italiennes, et fut magnifiquement récompensé de son labeur par son élévation au siége épiscopal d'Alatri. Ce travail, datant du seizième siècle, montre que, excepté pour le Piémont et la Lombardie, la circonscription des Etats de la Péninsule n'a pas changé.

De là on passe dans un appartement où sont exposées les fameuses tapisseries de haute-lice (1) exé-

(1) On appelle tapisseries de haute-lice, celles dont la chaîne a été tendue verticalement,

cutées à Arras (1) sur les cartons ou dessins de Rafaele, tous de sa main et coloriés à la détrempe; cartons admirables, qui sont maintenant en Angleterre, et y furent retrouvés presque par hasard; mais on les avait coupés jadis en morceaux pour le travail des ouvriers artésiens. Charles I[er] en fit néanmoins l'acquisition, et les enferma dans une caisse, au palais de White-Hall. Plus tard, les troubles toujours croissants de son royaume l'empêchèrent de rassembler ces précieux fragments et de les exposer aux regards du public. Après la mort cruelle de ce prince, le parlement ordonna a vente de son mobilier et de ses tableaux. Cromwell, moins ignorant que les fanatiques puritains, racheta ces cartons, mais, toutefois, n'osa les mettre en évidence. Enfin, sous le règne de Guillaume, leurs fragments épars furent réunis en les collant sur un canevas, et maintenant on les voit en cet état au château d'Hampton-Court. Quant à la fabrication, à l'exacte reproduction des modèles, Bernard Van Orlay et Michel Coxis, Flamands, et tous deux élèves de Rafaele, furent chargés à Arras de les surveiller. Bien que le temps ait altéré quelques-unes des couleurs de ces tapisseries, surtout de celles où la soie est employée et mêlée avec la

(1) Arras, avant que Louis XIV eût établi les Gobelins à Paris, n'avait point de rival pour la fabrication des tapisseries.

laine, on peut encore y reconnaître qu'on y prodigua les soins et la richesse des matières ; d'ailleurs, l'affaiblissement des tons n'ôte rien à la justesse de la pantomime, à l'expression portée au plus haut degré, au grandiose, à la pureté du dessin ; aussi, lorsque ces hautes-lices parurent à Rome, brillantes d'éclat et de beauté, firent-elles naître un véritable enthousiasme, dont Vasari s'est rendu l'interprète dans son ouvrage sur les Vies des peintres italiens. Il serait fastidieux, peut-être, pour le lecteur, de lui présenter la description de ces douze chefs-d'œuvre ; bornons-nous donc à quelques réflexions sur ceux qui se distinguent par les sujets qu'ils représentent et par leur grandeur, car ils ne sont pas tous d'égale dimension. Disons cependant, en thèse générale, que le divin peintre déploya tout son génie en les composant, et que même quelques auteurs ont été jusqu'à les préférer aux fresques du Vaticano ; éloge outré. Il suffit bien à leur gloire que ces tapisseries puissent soutenir la comparaison avec ces immortelles fresques, qui ont, de plus, l'avantage de montrer les progrès successifs et les modifications toujours heureuses du talent de l'artiste (1). Une de ces hautes-lices, les plus habilement traitées, est certainement le *Pasce*

(1) Rafaele commença ces fresques à l'âge de vingt-cinq ans, et y travailla pendant plusieurs années, concurremment avec d'autres ouvrages.

oves meas, ou la Remise des clés à saint Pierre. Les Apôtres, attentifs à l'action de Jésus, proclamant leur chef, expriment, avec une frappante vérité, et selon le caractère que donnent à chacun d'eux l'Evangile et l'histoire, les sentiments qu'ils éprouvent. L'harmonie du tableau est douce et claire, comme il convient à une composition tranquille et le dessin irréprochable. Le Saint-Paul, dans la ville de Lytra, opérant la guérison miraculeuse d'un mendiant estropié de naissance, prouve à quel point Rafaele savait, par le mouvement des figures accessoires, expliquer un sujet difficile à comprendre. Le peintre n'a point, comme l'orateur, les ressources de la parole, et ici une fois l'estropié guéri et debout, rien n'indiquait son état primitif. Non-seulement l'artiste a placé à terre des béquilles désormais inutiles; mais un vieillard, plus incrédule que les autres spectateurs, soulève la tunique du mendiant, et, en regardant ses jambes, s'assure qu'elles sont redressées, et que le miracle est réel. Toutes les autres figures font connaître de diverses manières leur étonnement et leur respect pour l'envoyé du Seigneur. La Prédication à Athènes se distingue aussi par la sagesse de sa composition, son grandiose, son élégance et sa simplicité unie à la richesse. L'artiste a senti qu'il devait désigner le lieu de la scène en décorant le fond de nobles monuments. Au premier plan, saint

Paul, placé sur les marches d'un temple et entouré d'auditeurs, est admirable de pose, de gestes et de l'inspiration animant toute sa personne. Le Massacre des Innocents, si plein de touchants épisodes, est tellement connu par les gravures qu'il est inutile d'en parler. Disons seulement que tous ceux qui ont traité postérieurement le même sujet lui empruntèrent quelque chose, tant Rafaele n'y a rien oublié. L'Adoration des Rois montre, par un habile contraste, le luxe, la pompe orientale se prosternant aux pieds de l'enfant-Dieu né dans une étable et couché sur une crèche. Les somptueuses étoffes, les chameaux, les éléphants, alors si peu connus en Italie, sont reproduits avec la plus étonnante exactitude, et fournissent la preuve nouvelle des savantes recherches auxquelles le grand peintre ne cessa de se livrer dans le cours d'une vie si pleine de nobles études et sitôt terminée.

La galerie de peinture du Vaticano est certainement la moins nombreuse qui existe; à peine possède-t-elle cinquante tableaux, et pourtant c'est la plus célèbre; car elle ne contient que des ouvrages sans pareils. Aucune ivraie n'est mêlée au bon grain, comme on ne le voit que trop dans toutes les autres collections; celle-ci dut sa formation à Pie VII, et se composa des cadres (1), jouissant de

(1) Les Italiens appellent *quadro* tout tableau peint sur toile ou sur bois.

la plus haute réputation, que ses prédécesseurs avaient acquis ou que ce pontife obtint des églises de la capitale et des provinces, en les remplaçant par des mosaïques qui reproduisent avec tant d'exactitude les originaux. Le but principal de cette fondation était de faciliter l'étude et la comparaison des diverses écoles; ainsi fut ouvert aux artistes un sanctuaire, où ils viennent saisir quelques rayons du feu sacré qui anima leurs devanciers. Là, sont une Piété, de Mantegna; Jésus porté au tombeau, de Michel-Angelo Caravaggio, *nec plus ultrà* de la puissance et de la vérité du coloris; la Communion de saint Jérôme, où le peintre porta au plus haut degré l'imitation de la douleur physique, combattue par la foi et l'espérance; d'Andréa Sacchi, le Miracle de saint Grégoire-le-Grand, et la Vision de saint Romuald; la Naissance et la Résurrection du Christ, de Perugino; on prétend que le soldat, dormant près du sépulcre, est le portrait de son élève Rafaele, et l'on peut, à cet égard, élever de justes doutes, puisque l'écolier quitta son maître à 18 ans, et que les traits de la sentinelle endormie annoncent un âge plus avancé. Sainte-Hélène, de Paolo Veronese; l'Extase de santa Michelina, du Baroccio; le Rédempteur, au milieu de l'arc-en-ciel, du Correggio, où l'on retrouve toute la douceur, toute la magie de son pinceau et la fonte inimitable de ses teintes, mais

qui manque, peut-être, de cette fermeté d'exécution qu'exige une figure masculine; la Madeleine, du Guercino, étonnante de relief; de Rafaele, deux Couronnements de la Vierge, d'époques différentes : l'un de sa seconde manière, et l'autre, dessiné seulement par lui, et que termina Giulio Romano; la Vierge au Donataire, un de ses premiers ouvrages après son arrivée à Rome; l'Enfant-Jésus, debout et levant les yeux vers sa mère, est admirable de forme, de grâce et de la sainte tendresse que laisse échapper son regard; enfin, la plus noble, la plus parfaite peinture du monde, cette Transfiguration destinée, par le cardinal Giulio Medici, à la ville de Narbonne, dont il était archevêque, et que Léon X ne put se résoudre à laisser sortir de Rome; œuvre sans pareille qui mit le comble à la gloire de l'auteur, et fut portée à ses funérailles comme dernier hommage rendu à sa mémoire, comme expression d'admiration et des regrets universels qu'inspirait sa mort prématurée. Du sommet du Thabor, le Christ, resplendissant de lumière et de beauté, et ne conservant du corps humain qu'une enveloppe aérienne, vient de s'élever dans les airs et reste immobile; à ses côtés, Elie et Moïse reçoivent le reflet de son éclat. Sur le haut du mont, trois Apôtres, éblouis de la splendeur céleste, indiquent par leurs gestes qu'ils ne peuvent la supporter. Deux sont prosternés;

l'un a la face contre terre; le second détourne la tête, et le troisième, se rejetant en arrière, porte la main devant ses yeux. Au bas du rocher se passe une autre scène; les Apôtres, qui n'ont pas gravi la montagne, occupent le premier plan et reçoivent un jeune possédé que sa famille recommande à leurs prières, à leurs exorcismes. Mais les Apôtres, en montrant le Seigneur à la mère de l'enfant, semblent dire : Attendez qu'il revienne parmi nous; lui seul a le pouvoir divin, et sait vaincre et chasser le prince des ténèbres. Ainsi, malgré l'apparente duplicité d'action et les reproches irréfléchis qu'on a faits à cette composition, tout s'y enchaîne, et l'unité existe réellement pour l'esprit et pour la vue (1).

Si la Transfiguration est le premier des tableaux à l'huile, les fresques des chambres de Rafaele sont, sans aucun doute, les plus célèbres de ce genre de peinture qui se prête si bien aux grandes compositions, et met en lumière la hardiesse et la fécondité des artistes. Malheureusement le peu de soin donné à leur conservation, l'humidité et divers accidents les ont endommagées. Le coloris s'est

(1) On a prétendu que Giulio Romano avait aidé à l'exécution de ce tableau, et on s'est fondé sur quelque différence de manières dans le groupe inférieur des apôtres; cependant Vasari, peintre et auteur contemporain, affirme que l'ouvrage fut entièrement terminé par Rafaele.

en partie évanoui ; de là provient le peu d'effet qu'elles produisent, au premier coup-d'œil, sur le vulgaire des touristes; mais quelle puissance de dessin, quelle noble élégance, quelle admirable science de composition, quel tact parfait des convenances l'examen n'y fait-il pas découvrir ! Quel étonnement elles font naître quand on pense qu'immédiatement après son arrivée à Rome, Rafaele fut choisi, à l'âge de 25 ans, pour commencer une immense entreprise, qui semblait exiger la maturité du talent et qui devint le triomphe de la peinture sous le double rapport du mérite et de son importance. Plusieurs de ces chambres avaient déjà reçu les travaux de Bramante Milanese, Pietro di Borgo, Luca Signorello, et Perugino. Un vaste panneau échut en partage au nouveau venu, qui le décora de la scène qu'on appelle Dispute du Saint-Sacrement, mais qui en réalité représente le concile où furent terminées les controverses sur l'Eucharistie. En voyant un chef-d'œuvre, dépassant de si loin tous ceux qui l'avaient précédé, Jules II ordonna la destruction des autres fresques et voulut confier à Rafaele l'ornementation de toutes les salles ; cependant une des voûtes peintes par Perugino fut respectée, et la reconnaissance de l'élève épargna cet affront à son vieux maître.

Toutefois, quoique supérieure aux productions précédentes les plus estimées, la Dispute du Saint-

Sacrement conserve quelques traces de maigreur de dessin, de symétrique composition et de goût gothique puisé à l'école du Perugino et de ses devanciers. Les figures, rangées, en demi-cercle, à droite et à gauche de l'autel où repose l'ostensoir, sont trop petites pour le vaste champ du tableau. Au-dessus de ces files de docteurs et de l'autel, et au milieu de nuages, les Saints, écoutant la dispute, occupent également une ligne presque parallèle à la première ; mais l'action est d'une parfaite vérité, et les têtes, tenant, trop peut-être, du genre-portrait, selon l'usage du quinzième siècle, sont pleines de naturel. Les costumes assez fidèles ont une ampleur inconnue jusque-là, et retiennent encore ces applications de dorures que Rafaele ne tarda pas à proscrire. On peut aussi lui reprocher de nombreux anachronismes et la réunion de personnages qui vécurent à différentes époques ; mais alors cette licence était permise et souvent même commandée.

De cette fresque à celle de l'Ecole d'Athènes le progrès est immense. Tout à coup le style s'anoblit, et la composition acquiert le mouvement et la variété que savent lui imprimer les grands maîtres. A la beauté des formes, à la science du dessin, on voit que Rafaele avait étudié les modèles antiques, et qu'il en profita avec un rare discernement. Rien chez lui n'a cette raideur que les marbres conser-

vent toujours, mais il sut leur emprunter ce qui peut convenir à la nature vivante. Ainsi que dans la Dispute du Saint-Sacrement, le sujet est tranquille, et rentrait dans le caractère et les moyens du jeune artiste, se défiant encore de lui-même. Cependant que la réflexion est bien imprimée au front de ses Philosophes, comme ses Mathématiciens courbés vers le sol, et y traçant des figures de géométrie, ont une profonde attention, et que d'élégance et de noblesse sont répandues sur les Poètes entourant Aspasie, belle, modeste et sérieuse! Quels heureux balancements de lignes offrent les divers groupes, et, quoique séparés, avec quel art admirable ils correspondent entre eux! L'architecture est digne des personnages qui rappellent les traits de contemporains célèbres, tels que Bramante, Frederico, duc de Mantoue, Perugino et Rafaele lui-même. On possède encore plusieurs esquisses au crayon de l'école d'Athènes, et toutes prouvent, par les modifications qu'elles subirent, les efforts successifs du peintre immortel pour arriver au point de perfection où fut porté son ouvrage.

Le Parnasse confirme ses progrès dans l'étude de l'antiquité. On reconnaît même, à la pose, à l'agencement de quelques Muses et d'Apollon, l'imitation de statues antiques; mais imitation libre et d'un goût parfait. Imiter ainsi, c'est devenir origi-

nal. Apollon tient un violon, instrument moderne, et on ne sait pourquoi le peintre le choisit au lieu d'une lyre, qui eût permis au dieu des vers une plus gracieuse attitude. Aux neuf sœurs, se mêlent des Poètes, et on y reconnaît Homère, Sapho, Virgile, Horace, Ovide, Ennius, Properce, Dante, Boccace et Sannazar, qui ne méritait point de figurer en si bonne compagnie, mais dont la réputation était grande encore au temps de Rafaele. Telles sont les principales fresques de la première chambre.

Dès la seconde salle, où l'on voit l'Incendie del Borgo, la Victoire, à Ostia, de Léon IV sur les Sarrasins, la Justification de Léon III devant Charlemagne, et le Couronnement de cet empereur dans la basilique de Saint-Pierre, le talent de Rafaele est arrivé à son apogée, et ne laisse aucune place à la critique, lorsque le divin peintre ne livre point à des pinceaux étrangers la reproduction coloriée de ses dessins. L'Incendie del Borgo, entièrement de sa main, est sans contredit la plus belle de ces fresques, et rappelle le miracle de Léon IV arrêtant, par sa bénédiction, les ravages du feu. La flamme, la fumée y paraissent à peine; mais la terreur qu'elles répandent est admirablement exprimée par l'agitation de leurs victimes, par les épisodes que le danger fait naître, et c'est l'effet moral que l'artiste voulut indiquer avec ce tact parfait dont

la nature l'avait doué. Un vieillard est enlevé par son fils de l'endroit le plus périlleux; un jeune homme s'échappe en franchissant un mur; de cette même muraille, une mère est prête à jeter son enfant, encore au maillot, dans les bras de son mari, qui se hausse sur la pointe des pieds pour le recevoir et accourcir l'espace de la chute. Une femme tient d'une main un vase plein d'eau et en porte un autre sur sa tête; figure classique, cent fois copiée, et dont aucune parole ne peut rendre la beauté et le style grandiose. Le mouvement des draperies annonce que le vent attise l'incendie, et les groupes assemblés sur le premier plan, et aul milieu du tableau, achèvent de peindre le trouble et l'effroi de la population. Enfin, au fond de la composition, le cortége du pape fait pressentir que le secours divin approche et va mettre un terme au fléau. Cette fresque est celle où Rafaele a placé le plus grand nombre de figures nues, et le sujet le comportait; car le péril a surpris les habitants au milieu de la nuit et plongés dans le sommeil: là, il sut prouver, sans tomber dans l'exagération anatomique de Buonarroti, qu'il était peut-être aussi habile dessinateur que son rival, et à coup sûr plus noblement vrai, plus pathétique et plus fécond en touchantes situations.

La Victoire de Léon IV, la Justification de Léon III, et le Couronnement de Charlemagne, ne

pouvaient pas offrir le même intérêt. Toutefois, la même intelligence présidait à leur composition. La première fresque est une ingénieuse allusion à la croisade que Léon X voulait exciter contre l'empire ottoman. Léon IV, empruntant la ressemblance de son successeur, est en prière, seule défense qui lui soit permise ; mais ses vœux sont exaucés ; des vaisseaux, occupant l'horizon, annoncent un combat naval, ainsi que la chaloupe abordant au rivage chargée de prisonniers ; d'autres ennemis, déjà vaincus et conduits aux pieds du pontife, implorent sa clémence. Dans le tableau de la Justification, Charlemagne apparaît sous la figure, si reconnaissable, de François Ier. On ne peut se dissimuler que l'exécution est moins parfaite que celle des précédentes peintures, et probablement leur auteur, accablé de travaux, fut obligé de la confier en partie à ses élèves. Le Couronnement offrait un plus vaste champ à l'artiste, qui prouva sa fécondité en le peuplant d'une multitude de personnages ; le groupe du pape, posant le diadème sur le front de l'empereur, est magnifique ; et là, une ingénieuse flatterie donnait encore à Charlemagne les traits de notre roi-chevalier (1), dont la ressemblance est si frappante, que

(1) Le pape flattait alors singulièrement François Ier, dont il espérait obtenir le fameux concordat auquel s'opposaient une partie du clergé français et les parlements.

Vasari a cru que Rafaele avait représenté le sacre de François Ier par Léon X. Erreur inconcevable; car jamais il ne fut question entre ces deux souverains d'une semblable cérémonie.

Nulle composition n'est plus riche, plus poétique, plus animée que celle de la troisième salle, où l'on voit le ministre de Séleucus, Héliodore, s'introduisant avec violence dans le temple de Jérusalem pour le livrer au pillage, et vaincu par des êtres surnaturels que Dieu a suscités; elle est encore une allusion aux victoires de Jules II, qui recouvra le patrimoine de saint Pierre envahi par une foule d'usurpateurs. Aucun art, aucun apprêt ne paraissent avoir présidé à l'agencement de cette fresque si pleine de mouvement, tant l'action qu'elle offre à la vue semble n'avoir pu se passer autrement, une fois la donnée du cavalier céleste et des anges, châtiant Héliodore, acceptée par le spectateur; les cheveux hérissés, l'œil ardent, armée du *flagellum,* ces anges traversent l'espace avec la rapidité de la foudre, et le cavalier terrasse le coupable par le seul aspect de son coursier. Le milieu du tableau est inoccupé. L'effroi, la surprise à l'aspect du prodige, ont refoulé, du côté opposé au groupe d'Héliodore, des femmes, des prêtres, de jeunes lévites, et l'expression de curiosité, de crainte, d'étonnement est portée au plus haut degré parmi toutes ces figures agitées de sen-

timents divers. Ce vide entre les deux parties du premier plan, qui, partout ailleurs, serait un défaut, est ici une heureuse conception, et contribue à mieux expliquer le sujet, puisqu'il laisse apercevoir, au fond du temple, le grand-sacrificateur Onias implorant cette vengeance divine, si prompte à s'accomplir. Un hors-d'œuvre obligé ne dépare point cependant cette magnifique fresque : c'est le sévère Jules II porté sur la *sella gestatoria* (1), et suivi de ses gardes et des officiers de sa cour; il rend plus sensible l'allusion dont on vient de parler. Le dessin de ce tableau est entièrement de la main de Rafaele, qui peignit Héliodore, les anges et le cavalier; le reste fut l'ouvrage de Pietro di Cremona et de Giulio Romano.

Le Miracle de Bolsena, où l'on voit une hostie tachée de sang qu'un prêtre incrédule vient cependant de consacrer, et qu'il tient dans ses mains, contraste, par les impressions plus calmes que les spectateurs en reçoivent, avec l'agitation répandue sur la fresque précédente; l'étonnement que ce miracle fait naître est rendu avec cette habile retenue, ce juste sentiment des convenances que le lieu exigeait, et que l'artiste posséda si éminemment. L'impassibilité du pape et des cardinaux as-

(1) *Sella gestatoria.* Chaise à porteurs découverte, espèce de litière dont les papes se servent dans certaines cérémonies.

sistant au sacrifice de la messe, et témoins du sang découlant de l'hostie, est un coup de maître : le peintre montre ainsi que le pontife et les membres du sacré-collége, profondément persuadés de la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie, ne sont point surpris qu'elle se manifeste par un prodige. Cette composition est celle qui approche le plus du coloris vénitien, et plusieurs figures pourraient être attribuées à Titiano (1).

Saint-Pierre délivré de sa prison est encore une allégorie en l'honneur de Léon X, fait prisonnier à la bataille de Ravenne, lorsque, n'étant que simple cardinal, il remplissait les fonctions de légat du Saint-Siége à l'armée des confédérés italiens et impériaux. Un triple effet de lumière, résultant d'un flambeau, des rayons de la lune et de la splendeur de l'ange qui vient briser les chaînes de l'apôtre, prouve de nouveau combien le talent de Rafaele fut observateur et flexible. Au milieu du tableau, et sous un grillage en fer, saint Pierre endormi est visité par le messager céleste ; la seconde scène est la sortie de l'apôtre, que précède l'ange lumineux, et, du côté opposé, sont des soldats éclairés par le flambeau et livrés au sommeil ; un d'eux, placé en sen-

(1) Ce sujet, du Miracle de Bolsena, ne fut pas choisi sans motif. Le protestantisme, qui faisait alors de rapides progrès en Europe, niait la transsubstantiation.

tinelle, donne l'alarme. Sans doute, il y a là trois sujets distincts : l'unité n'existe pas ; et, sans vouloir excuser entièrement l'artiste, disons néanmoins qu'il fut porté à cette infraction des règles par la division du mur en trois panneaux ; et l'on doit convenir qu'il tira le meilleur parti possible de l'ingrate disposition du champ où il devait opérer.

Attila, cédant aux prières de saint Léon et respectant la ville éternelle, est, peut-être, l'œuvre de Rafaele où il déploya le plus les ressources de son génie et l'art, inconnu avant lui, de simplifier un sujet compliqué, et d'en faire saisir, d'un regard, l'ensemble au spectateur. Il fallait comprendre trois actions différentes dans un même cadre, et pourtant n'en composer qu'un tout. Le peintre devait donc montrer les Barbares sortant des défilés des montagnes et se répandant sur le territoire de Rome ; le roi des Huns, frappé de terreur en voyant planer, au-dessus du pontife, saint Pierre et saint Paul que lui seul aperçoit, et cette crainte contagieuse se communiquant, par divine permission, jusqu'aux derniers rangs des soldats ; il y réussit par l'attitude, l'expression de la figure d'Attila, et le mouvement rétrograde imprimé à l'armée. Les trompettes, tournant le dos, font d'eux-mêmes retentir le signal de la retraite. A la pompe sauvage du guerrier, le pape, ignorant le miracle ;

n'oppose qu'une suite modeste d'humbles vieillards, de prêtres suppliants, et la majesté de l'appareil religieux.

A la quatrième chambre, pour indiquer la vision de Constantin, Rafaele a choisi l'instant où l'empereur fait une allocution à son armée; il s'est visiblement inspiré des bas-reliefs de la colonne Trajane et des arcs-de-triomphe qui présentent des chefs militaires haranguant leurs soldats. Constantin, levant les yeux au ciel, aperçoit une croix lumineuse portée par des anges, et l'assurance de la victoire exprimée par ces trois mots : ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ. C'est ainsi que le sujet, confus sans l'apparition miraculeuse, est clairement expliqué. Dans le lointain, les principaux monuments de Rome font connaître le lieu de la scène. Cette fresque fut peinte par Giulio, d'après les cartons de son maître, que la mort avait déjà frappé; mais il y ajouta, on ne sait pourquoi, un épisode ridicule dont le goût épuré du maître se serait abstenu : c'est un nain difforme essayant de se poser un casque sur la tête.

La bataille de Constantin, une des plus grandes fresques connues, longue de 15 mètres et haute de 5, fut également coloriée par Giulio Romano; le dessin original appartenait à Rafaele, et le carton exista long-temps à Bologne chez les comtes Malvasia; mais le mérite d'une exécution hardie et

savante doit être attribué, sans restrictions, à l'élève bien-aimé. C'est là qu'on voit aux armures, à la fidélité des costumes, au style noble et correct, combien le disciple avait profité de l'étude des antiques. La couleur est âpre et sévère, et l'on y reconnaît le pinceau de Giulio; cependant, ces teintes dures et même un peu sauvages ne déparent point cette œuvre capitale et conviennent au sujet; telle était, du moins, l'opinion du Poussin. Quant au dessin, à l'action, à la composition, il est impossible de voir de plus belles formes, l'acharnement d'un combat mieux rendu, et des masses de guerriers plus entremêlés sans que l'aspect général en souffre. On distingue parfaitement la manœuvre de Constantin poursuivant l'ennemi, le refoulant jusqu'aux bords du Tibre, et Maxence, à cheval, prêt à se précipiter dans le fleuve. Rafaele pouvait examiner les lieux et s'instruire aux récits des historiens du quatrième siècle; aussi a-t-il représenté avec exactitude ce grand événement, qui changea la face du monde romain, amena l'extinction du polythéisme et le triomphe de l'Evangile (1). Peut-être le lecteur aura-t-il trouvé trop étendu cet examen des chambres de l'immortel artiste; mais l'auteur a cru devoir consacrer plusieurs pages à des œuvres sans pareilles, et dont les équiva-

(1) Maxence protégeait le paganisme.

lents, selon toute apparence, ne seront jamais produits.

Passons maintenant à la dernière collection du Vaticano, au musée étrusque fondé par le pape régnant (1). Précieux dépôt d'antiquités où se révèlent tous les usages, tous les arts de l'Etrurie, remontant, peut-être, à trois mille ans, et qui firent naître, parmi les antiquaires et quelques historiens modernes, tant de controverses et de savantes conjectures. Cette civilisation se développa-t-elle par la seule intelligence des aborigènes, ou reçut-elle son impulsion de peuples étrangers, de colonies institutrices? C'est une question ardue et probablement insoluble; car les Romains, et surtout Sylla, en étouffant la nationalité étrusque, semblèrent prendre à tâche d'abolir tout ce qui aurait pu nous éclairer sur son état primitif et ses diverses modifications. Néanmoins, on peut supposer, d'après les travaux immenses qu'ils entreprirent, et dont les gigantesques débris frappent d'étonnement, que les habitants des douze cités toscanes confédérées étaient divisés en deux classes : l'une de maîtres et l'autre de serfs soumis à des corvées, ainsi que le furent, en Egypte, les hom-

(1) Ce musée n'était pas encore public en 1841 ; on ne pouvait le visiter qu'en obtenant une permission demandée au majordome du palais pontifical.

mes de la glèbe et les Israélites. Il en résulta donc la possibilité d'ériger des monuments dont la grandeur et la puissance des matériaux dépassaient, en apparence, les facultés de peuplades peu nombreuses; et de là, aussi, comme en Egypte, leur aspect sévère. La hautaine domination de l'aristocratie qui les commandait aux corvéables, dut influer sur le style architectonique (1). Si, de ces constructions colossales, on descend à des objets de moindres proportions, mais tout aussi remarquables, on voit cependant que le caractère national se modifiait selon les provinces, et qu'il existait une différence marquée entre les produits des arts du Nord et du Midi, d'Arrétium et de Tarquinie; pour en citer un exemple, Arrétium fabriquait des vases rouges ornés de figures en relief, et ceux de Tarquinie étaient peints et presque semblables à la plastique de Corinthe. Toutefois, on ne peut, même en soutenant l'influence de la Grèce sur ce genre de fabrication, refuser une origine purement étrusque aux poteries en forme de huttes, trouvées à Chiusi et à Volterra, et à celles tirées des tombeaux de Vulci, dont les personnages se détachent en noir sur un fond jaune, ce qui

(1) C'est aux Etrusques qu'on attribue l'invention des voûtes formées de pierres taillées en voussoirs, et que l'architecte grec Démocrite leur emprunta, dit-on, et mit en usage pour les théâtres de sa patrie, vers la 90e olympiade, 416 ans avant notre ère.

les distingue des grecques où le contraire existe. Les premières statues, les premiers bustes, les anciens sarcophages furent d'abord exécutés en terre cuite, et c'est tardivement que le bronze lui succéda. La célèbre Louve, fondue en cuivre à Rome, par un Etrusque, date du cinquième siècle de la fondation de cette ville, et c'est aussi de ce métal que se composent les chefs-d'œuvre que l'Etrurie nous a légués; le fini, joint au grandiose et à la perfection du dessin, caractérise son école; mais elle néglige la grâce et, en cela, elle ressemble à la Toscane de la Renaissance, originaire des mêmes lieux. Ne peut-on pas en tirer l'induction que si elle emprunta quelque chose à la Grèce et surtout à Corinthe, elle obéissait principalement à un instinct de race qui survécut à des milliers d'années et subsiste encore à Florence. Ces observations s'appliquent également aux peintures, si différentes de celles de la grande Grèce et de Pompéia qu'on ne peut s'y méprendre et qu'on s'aperçoit, au premier regard, que c'était une autre nature qu'elles imitaient.

Les richesses de ce musée, réparties en de nombreuses salles contenant chacune des spécialités, telles que la plastique, les bronzes, les meubles et les bijoux, la céramique (1), les fresques, pro-

(1) Céramique. Art de la poterie.

viennent presque toutes du séjour de la mort, de ces tombeaux déjà décrits au troisième volume de ce *Voyage*.

Dans le premier vestibule on voit d'abord, en terre cuite et de grandeur naturelle, trois statues, deux d'homme et une de femme, jadis couchées sur des sarcophages et représentées avec les ornements qui les suivirent au cercueil. Les hommes ont des couronnes d'or, et la femme porte les colliers, les anneaux, les bracelets, parure ordinaire de son sexe. Contrairement à la coutume des Grecs et des Romains, qui ne marquaient point les prunelles et ne s'occupaient, en sculpture, que de la forme et non de la couleur, celles de ces statues sont indiquées par deux cercles en creux : l'un pour l'iris et l'autre intérieur pour la pupille. On a distribué en différentes salles d'autres monuments funèbres, et leurs figures, toujours en plastique, sont vêtues d'une longue tunique ou plutôt d'un linceul laissant paraître les têtes, les pieds et les mains, dont la terre est plus rouge que celle de la draperie. Une figurine, d'un demi-mètre de longueur, est étendue sur un lit; son matelas fut évidemment coloré en rose et en bleu céleste. L'oreiller, plat et piqué à carreaux, ressemble exactement à ceux encore en usage à Rome et surtout à la campagne.

Au corridor suivant, on trouve une quantité d'urnes cinéraires, en albâtre de Volterra, et des

milliers d'ex-voto d'argile représentent des têtes humaines, provenant du temple de Cérès. Dans une chambre voisine, on a placé un tombeau d'autant plus précieux que ses sculptures retracent les rites funèbres des Etrusques ; il fut trouvé à Corneto. Mais une imitation curieuse et due à nos artistes modernes, c'est celle d'un sépulcre antique figurant une excavation dans le tuf, exactement pareille à celles de la nécropole de Tarquinie. A la porte sont deux Lions enlevés à une tombe de Vulci, et, dans l'intérieur : lits pour recevoir les défunts, meubles, armures, tout est disposé comme il l'était dans ces suprêmes demeures. La même chambre rassemble ces singuliers vases en forme de huttes couvertes de chaume, et certainement ils remontent aux temps les plus reculés puisqu'ils transmettent la fidèle image des primitives habitations des aborigènes ; on s'accorde à les regarder comme les plus anciens vases connus. On doit cependant s'étonner qu'on eût choisi pour modèle ces cabanes difficiles à imiter, exigeant des pièces de rapport, tandis que la forme ronde ou cylindrique naissait d'elle-même, par la rotation du tour, et ne pourrait-on pas en conclure que cet instrument, si simple et si utile aux potiers, était encore ignoré en Etrurie? La céramique étrusque, grecque et romaine est réunie dans la salle de Mercure, ainsi nommée de la magnifique

statue de cette divinité, découverte à Tivoli; mais à la pièce contiguë commence la suite des vases peints, et c'est là que sont rangés ceux à figures noires sur fond jaune et du plus vieux style ou du moins l'imitant à s'y méprendre; et, alors, ce seraient d'habiles contrefaçons faites en des temps moins reculés; car on sait, ainsi que l'a remarqué M. Anatole Chabouillet, que les anciens avaient comme nous l'amour, quelquefois même la manie du passé, et qu'à des époques où l'art était parvenu à sa perfection, on cherchait cependant à rétrograder en imitant la raideur et l'incorrection primitives. On appelait archaïsme ce goût bizarre de certains amateurs tout aussi déraisonnables que ceux de nos jours. Cette chambre possède encore le superbe vase de Bacchus, en forme de canthare (1), trouvé à Vulci et placé sur un socle d'albâtre oriental; il mérite cet honneur, et aucun de la collection n'est aussi précieux : sur un fond blanc ses figures sont dessinées au pinceau, et coloriées de manière à produire des effets d'ombres et de lumières.

La salle des bronzes pourrait, à elle seule, composer un riche musée : on y rassembla tous les ustensiles, tous les instruments de la paix et de la

(1) Cantharus. Vase servant à boire, mais qui n'a pas la forme d'une coupe ou d'une patère.

guerre, tout ce qui servait à la vie publique et privée, ainsi qu'aux cérémonies religieuses, et l'on ne sait, en vérité, où la nation étrusque pouvait se procurer cette immense quantité de cuivre, que la nature semble avoir répandu avec assez de parcimonie sur notre globe, excepté en Amérique et en Sibérie, et qu'elle a refusé à la péninsule italienne ; ses gisements européens sont tous placés en des contrées inconnues aux peuples d'Etrurie. C'est dans cette salle que l'on voit le char, composé de ce métal, et l'une des plus remarquables antiquités de la collection : ses deux roues basses l'exhaussent à peine au-dessus du sol ; immédiatement posé sur l'essieu, arrondi et plus élevé sur le devant, il ressemble à ceux que montrent encore plusieurs bas-reliefs. On y entrait par l'extrémité opposée, et il fallait s'y tenir debout. Près de ce char est un chef-d'œuvre de la sculpture étrurienne : la statue de Mars ou, simplement peut-être, d'un guerrier n'ayant, pour toute défense, qu'une cuirasse et un casque dont la mentonnière, en se relevant, imite deux ailes. Le reste du corps est entièrement nu et d'un grandiose, d'une beauté, d'un mouvement admirables. Au style, on doit croire qu'il est moins ancien que d'autres bronzes, se rapprochant davantage de la froide symétrie égyptienne. Ce monument, de premier ordre, porte une inscription en caractères restés à peu

près indéchiffrables; c'est dire qu'elle a donné lieu à toutes sortes d'interprétations contraires. Il faut aussi examiner attentivement le trépied et la cassette de Vulci, les armes offensives et défensives de Romarzo, et un bras colossal, retiré de la darse (1) de Civita-Vecchia, d'une étonnante perfection. Au milieu de cette chambre est déposée, sur une vaste table ronde, la bijouterie que les sépulcres ont rendue à notre curiosité, et l'on s'étonne, encore plus que pour le cuivre, de la quantité d'or que possédaient les Etrusques, car aucune mine de ce métal n'existe en Italie. L'obtenaient-ils par le commerce et par des échanges? C'est la seule explication qui puisse résoudre le problème; d'ailleurs, on sait que ces peuples étaient navigateurs. Là, est rangé avec élégance tout ce qui servait à la parure des femmes, ou d'insignes civils et militaires : ce sont des couronnes triomphales ou civiques de lierre, de myrte, de laurier; des prix pour les vainqueurs des jeux du cirque, des anneaux, des colliers, des pendants d'oreille, des ceintures, de longues aiguilles à tête, pour orner et retenir la coiffure, d'une délicatesse extrême, et donnant la plus haute idée du talent des orfévres qui les fabriquèrent. Les couronnes, en feuilles d'or si minces

(1) Darse. Partie intérieure d'un port, et la moins profonde, où se placent les petits bâtiments.

que le moindre souffle de la respiration les agite, seraient peut-être égalées par nos artistes, mais non surpassées. Deux bracelets, surtout, larges de 8 à 9 centimètres, et divisés en trois zônes peuplées de personnages en miniature, montrent ce que la ciselure peut produire de plus délicatement travaillé et de plus parfait. Au fragment de drap d'or qu'on a pu conserver et qui appartenait à une pièce entière enveloppant une momie couchée sur un lit de bronze à claire-voie, on reconnaît, avec surprise, que les procédés de la filière et du laminoir étaient habilement pratiqués. Si l'écrivain ne s'est pas trompé, la bijouterie toscane lui a paru supérieure à celle dont les fouilles de Pompéia ont illustré le musée de Naples.

De la salle des bronzes, un corridor, rempli d'inscriptions qui font également le désespoir des philologues, conduit à l'immense chambre dont les murs portent les copies des peintures que l'on voit encore dans les sépulcres de Vulci, de Cere, de Tarquinie, de Civita-Vecchia; mais que le contact de l'air dégrade incessamment, et qui disparaîtront bientôt. Elles ont le mérite d'une parfaite exactitude, et leur fidèle reproduction est donc un éminent service que Grégoire XVI rendit à la science des antiquités. Déjà décrites, ainsi que les tombes de Tarquinie, au chapitre contenant l'excursion à Corneto, il suffit de rappeler qu'aucune

n'est empreinte de tristesse, n'exprime même un regret, et qu'on n'y voit que des courses de chevaux, des danses, des festins, des jeux célébrés en l'honneur des morts; partout est la représentation de la joie et des plaisirs matériels. Une de ces peintures fait voir une salle de banquet et les convives couchés sur des lits; usage que les Romains adoptèrent, et préexistant chez les Etrusques. Enfin, on entre dans une galerie où sont rassemblés, en nombre immense, des vases, rangés selon un ordre méthodique de genres et d'époques présumées. Mille formes inusitées surprennent par leur bizarrerie. Là, sont les rhytons imitant les animaux et ceux figurant des têtes d'hommes, de chiens, de béliers, et même d'êtres imaginaires. Plusieurs sont couverts de caricatures ou de sujets comiques; au fond d'une belle coupe est un homme d'un aspect ridicule et, devant lui, un renard qui semble se moquer de ce personnage; mais les artistes ne se bornèrent pas à ces innocentes plaisanteries, et, il faut bien le dire, ils se livrèrent aussi aux plus licencieuses compositions, et déshonorèrent leurs pinceaux en retraçant les excès de l'ivrognerie et de la plus coupable débauche. Toutefois, ces vases, ou sont soustraits à la vue ou tournés de manière à ne montrer qu'une face irréprochable. Ainsi, après trente siècles, ce musée fait briller encore à nos yeux une civilisation éteinte, son

antique intelligence, ses habitudes sociales, ses mœurs, ses vertus et ses vices.



THÉATRES ET SPECTACLES.

Dispersés en plusieurs quartiers de la ville, on a cru devoir les rassembler à la fin de la description des édifices modernes, et ne point interrompre celle d'objets plus intéressants. Toutefois, comme c'est là que se montre sans contrainte et dans l'abandon du plaisir le caractère national, il faut se livrer à quelques détails et se borner cependant aux salles les plus dignes d'attention.

Aucun théâtre, et ils sont au nombre de huit, n'offre un aspect monumental. Tous, propriétés de particuliers ou de plusieurs familles, soit par divisions d'héritage, soit par actions, sont situés dans des rues assez étroites pour qu'on ne puisse embrasser, d'un coup-d'œil, leurs façades; en général, on les disposa de manière à voir et entendre parfaitement, et les architectes firent preuve d'habileté en acoustique. Leur grandeur est médiocre

et leur multiplicité dans une ville de 150,000 âmes seulement en est cause. Le plus considérable est loin de pouvoir être comparé à ceux de San-Carlo à Naples, de Carignan à Turin, et de la Scala de Milan. Les loges des théâtres où l'on joue l'opéra et les pièces du genre sérieux appartiennent presque toutes, ou à toujours, ou par location, à l'ordre de la noblesse, en sorte qu'il ne reste à peu près, pour le public, que le parterre, où les femmes sont admises. Il est ordinairement divisé, à droite et à gauche, par un couloir facilitant la circulation et le moyen de se rendre sans peine à la place désignée par le numéro du billet que l'on reçoit en entrant. Des surveillants, placés à l'entrée du couloir, indiquent, s'il en est besoin, la banquette que vous devez occuper. Jadis, les ecclésiastiques, les prélats fréquentaient les spectacles, car, en Italie, les acteurs ne sont point excommuniés, et le plaisir qu'ils procurent est regardé comme innocent. Autrefois aussi, les actrices ne paraissaient pas sur la scène, et des jeunes gens, revêtus de costumes féminins, remplissaient leurs rôles; mais depuis long-temps cet usage est aboli. Est-ce là la raison qui rend aujourd'hui le clergé romain plus circonspect? Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il s'abstient des spectacles, et il faut dire, à son honneur, que sa conduite devient de plus en plus régulière.

L'intérieur de plusieurs salles est obscur, par système autant que par économie : la scène en paraît plus brillante, et, comme les femmes ne font pas de toilette pour assister aux représentations théâtrales, cette obscurité ne présente aucun inconvénient ni pour elles ni pour les autres spectateurs. D'ailleurs, les loges sont des espèces de salons où l'on fait et reçoit des visites, et les habitudes du chez-soi y éprouvent peu de changements; cependant, on accorde aujourd'hui plus d'attention aux opéras qu'on ne le faisait autrefois, alors que les airs chantés par les premiers sujets étaient seuls écoutés. La meilleure contexture des pièces en est cause ; on a renoncé aux insipides *libretti* que les compositeurs couvraient de leurs mélodies, et maintenant les Italiens s'appliquent à composer des poëmes intéressants, ou, le plus souvent, ils traduisent ceux qui obtiennent du succès en France. Walter Scott et les Allemands sont mis aussi à contribution. Les décorations et les costumes, long-temps négligés sous le rapport du style et de la vérité historique, sont en progrès; mais ces accessoires importants n'approchent pas encore de ceux de Paris et de nos grandes villes.

Rome, ainsi que beaucoup de cités italiennes, se contente, pour l'opéra, d'un ou deux chanteurs remarquables, et le reste de la troupe est composé

de sujets plus que médiocres, souvent domiciliés dans la ville et y exerçant même un autre état; ils n'exigent, par cette raison, que de faibles appointements, et voilà ce qui explique comment, avec le prix si peu élevé des places, les entrepreneurs subviennent pourtant à la dépense. Dans la tragédie et la haute comédie, les acteurs ont peut-être une diction trop emphatique et des gestes forcés; mais, dans le genre comique et dans ces pièces faites pour l'amusement du peuple et même de la bonne compagnie, il est impossible d'avoir plus de verve et de ce ridicule sérieux qui provoque le rire. Les étrangers trouveront d'abord que ce jeu est outré; mais lorsqu'ils auront connu les mœurs, les habitudes des campagnards, des ouvriers, de la petite bourgeoisie, tantôt s'enfermant dans un flegme imperturbable, tantôt s'abandonnant à un flux de paroles, ils admireront la parfaite vérité de l'imitation.

Le théâtre d'Apollon, propriété du duc Torlonia, fut construit sur l'emplacement de la prison Torre di Nona, abandonnée, par ordre d'Innocent X, au milieu du dix-septième siècle. Deux fois incendié, et rebâti en 1830, il est actuellement le plus élégant de la capitale. Outre sa décoration, consistant en peintures et en glaces à cadres dorés, il possède un magnifique lustre, un foyer orné de huit statues, et M. Valadier, son architecte, sut y

introduire tout le moderne confortable. A ce théâtre est joint un superbe appartement à l'usage particulier de son riche possesseur, qui, en quelques circonstances, y donne de somptueuses fêtes.

L'Argentina, jadis appartenant aux ducs Sforza Cesarini, fut édifiée en 1732, sur les dessins d'un noble amateur, le marquis Theodoli. Célèbre par les justes proportions de sa courbe et les effets d'acoustique qui en résultent, elle servit souvent de modèle à d'autres théâtres. En 1837, M. Cortoni a fait reconstruire son intérieur sur le même galbe, mais plus élégamment, et, faute de terme de comparaison, il est difficile aujourd'hui de juger si elle n'a point perdu de sa sonorité; car souvent cette précieuse qualité résulte d'un heureux hasard et des matériaux plus que du calcul. L'Argentina sert, ainsi que la salle d'Apollon, aux représentations des grands opéras.

Le théâtre Valle fut aussi reconstruit, à peu près à la même époque, par le marquis Capranica. Sa façade, assez élégante, ne peut être aperçue de la rue plus qu'étroite où elle est située. L'intérieur serait assez bien disposé si le plafond trop exhaussé ne nuisait pas à son aspect. On y joue, pendant l'automne et le printemps, le drame lyrique, la tragédie et même la comédie larmoyante; car ce genre bâtard, importé de France et d'Allemagne en Italie, commence à y prendre faveur.

Des cinq autres théâtres, nous ne parlerons que de celui della Pace, élevé le premier à Rome pour servir aux représentations modernes; aussi se ressent-il de l'ignorance où l'on était alors des règles qui doivent présider à ces sortes de constructions. Sa forme est carrée, et il ne sert plus qu'aux spectacles suivis par les dernières classes du peuple.

A ces édifices, consacrés aux plaisirs de la scène, il faut ajouter l'amphithéâtre bâti, sur les fondations circulaires du mausolée d'Auguste, par la famille Correa, et couronnant les antiques constructions. Au milieu est une arène, et autour on disposa des gradins, des loges et un vaste balcon pouvant contenir des milliers de spectateurs. D'abord, cet amphithéâtre fut destiné aux combats des toréadors contre les buffles et les taureaux sauvages; mais Pie VIII proscrivit cet exercice inhumain et dangereux, et l'on y substitua l'usage de fêtes nocturnes, d'illuminations et de feux d'artifice, jouissant d'une grande réputation de magnificence. C'est là que fut offert, en 1818, à l'empereur d'Autriche François Ier, un bal dont la somptuosité n'est point encore oubliée.

On doit aussi faire mention des courses de chevaux appelées *del Fantino* (1); elles ont lieu ra-

(1) *Fantino.* Jeune cavalier; jockey.

rement et en quelques occasions importantes, comme pour le passage d'un souverain ou un heureux événement. On élève, sur la place Navona, un vaste cirque en gradins magnifiquement ornés. Trois escadrons, parés de vêtements de diverses couleurs et montés à poil, font successivement plusieurs fois le tour de l'enceinte avec une extrême rapidité. Alors, les essais préliminaires achevés, les trois vainqueurs des courses partielles en recommencent une quatrième, et se disputent le prix ; cette fête ne manque jamais d'attirer un immense concours de spectateurs. En général, les habitants de Rome et des environs portent le plus vif intérêt à ces luttes équestres. En 1841, l'auteur de ce *Voyage* fut témoin, à Corneto, de l'ardeur qu'ils mettent à disputer la victoire. Quelquefois les coursiers parcourent la carrière en pleine liberté, et, semblant partager les sentiments de leurs maîtres, sont animés d'une étonnante émulation.

Toutes les fêtes, tous les spectacles sont assidûment suivis. Excepté parmi la noblesse, les Romains, ayant peu de ces réunions de société, si communes en France, et soumis encore, pour ainsi dire, aux séparations de castes, cherchent au théâtre une distraction nécessaire à la vie assez monotone à laquelle les mœurs du pays les condamnent. Là, leur froideur apparente, mais

cachant un caractère impressionnable, les abandonne, et ils expriment, de la manière la plus éclatante, les sensations qu'ils éprouvent. Sans compter de bruyantes exclamations, les chanteurs, les acteurs, aimés du public, sont souvent rappelés sur la scène pendant les entr'actes. De leur côté, ceux-ci, lorsqu'on les applaudit, ne sont pas en reste de témoigner leur reconnaissance, et il est assez bizarre de les voir, la main sur le cœur, interrompre leur rôle par d'humbles saluts, de fréquentes révérences, et rentrer ensuite dans la situation du personnage qu'ils représentent avec un imperturbable sang-froid.





ROME ANTIQUE.

THERMES DE DIOCLÉTIEN. — ARC DE GALLIEN. — TEMPLE DU SOLEIL. — TEMPLE DE MINERVA MEDICA. — AMPHITHÉATRE CASTRENSE. — THERMES DE TITUS. — PISCINE. — ARC DE DOLABELLA. — THERMES DE CARACALLA. — ARC DE DRUSUS. — PORTE CAPENA. — TOMBEAU DES SCIPIONS. — COLUMBARIUM DE POMPONIUS HYLAS. — PALAIS DES CÉSARS. — TEMPLE DE LA FORTUNE VIRILE. — TEMPLE DE VESTA. — GRAND CIRQUE. — CLOACA MAXIMA. — ARC DE JANUS QUADRIFRONS. — ARC DE SEPTIME, OU DES ARGENTIERS. — THÉATRE DE MARCELLUS. — TEMPLE ET FORUM DE NERVA. — TEMPLE DE PALLAS.

En terminant ce volume par l'examen de vénérables débris, nous négligerons les ruines n'offrant aucun intérêt, que les guides s'obstinent cependant à montrer aux voyageurs, pour multiplier leurs journées, et nous ne décrirons que celles méritant une sérieuse attention. Commençons,

ainsi que nous l'avons fait pour les constructions modernes, par les antiques monuments situés sur les hauteurs et les pentes du Quirinale, du Viminale, de l'Esquilino, du Celio, de l'Aventino et du Palatino, et nous descendrons ensuite au Velabro et au Forum, où vivent principalement tous les grands souvenirs des premiers rois, de la république et des empereurs.

En partant de Monte-Pincio et en parvenant au sommet du Quirinale, les premières ruines qui surprennent les regards par leur étendue sont celles des thermes de Dioclétien; mais, avant de nous en occuper, donnons quelques explications sur la forme et la destination de ce genre d'édifices; elles seront également applicables à tous ceux dont les restes subsistent encore à Rome.

Dans l'origine, destinés seulement à renfermer les bains d'eau chaude que rendait nécessaire l'usage de la laine, remplaçant la toile de chanvre ou de lin, ces thermes devinrent, plus tard, de somptueuses constructions, où l'on trouvait des portiques, des palestres, des gymnases (1), des bibliothèques et de spacieux jardins. Leur étendue, à Rome, était

(1) *Palæstra.* Lieu où les jeunes gens se formaient aux différents exercices du corps. Le *gymnasium* avait à peu près la même destination; mais on y apprenait principalement la lutte et le jet du disque; on y joignait aussi, sous les portiques extérieurs, des conférences philosophiques et littéraires.

immense; dans ceux de Caracalla, trois mille personnes pouvaient s'y baigner, à la fois, si l'on s'en rapporte à l'historien Olympiodore. Seize cents siéges de porphyre décoraient les diverses salles, et le cuivre, le granit, le basalte composaient les baignoires; outre celles fixées au sol, d'autres, suspendues par des chaînes au plafond, permettaient de prendre, à la fois, les plaisirs de la balançoire et de l'immersion. Des étangs artificiels invitaient à l'exercice de la natation; des théâtres et des arènes offraient des spectacles dramatiques et des combats de gladiateurs à ce peuple que de lâches empereurs, réservant les supplices pour les grands et le sénat, ménageaient, environnaient même d'obséquieux égards. Les chefs-d'œuvre des arts peuplaient ces splendides palais; les mosaïques, les statues, les tableaux y furent prodigués, et c'est sous les voûtes des thermes de Titus et de Caracalla que les fouilles des derniers siècles firent découvrir le Laocoon, l'Hercule Farnèse, la Flore, les deux Gladiateurs, et le groupe de Dircé et du Taureau indompté. Les thermes les plus confortables, si l'on peut emprunter ce mot à une langue étrangère, comprenaient, dans leur périphérie, trois enceintes concentriques; la première, celle des portiques, pour la promenade à couvert et les exercices des athlètes; on y joignait l'exedra, salle consacrée aux disputes des philosophes et des

rhéteurs ; la seconde renfermait des jardins plantés de sycomores et de platanes, arbres nouvellement venus de la Perse et en grande réputation chez les Romains, et la troisième contenait les bains, des étuves et les bassins réservés aux nageurs. Au sortir des bains chauds, on multipliait les précautions pour éviter un subit refroidissement; on traversait lentement une galerie nommée *Tepidarium*, dont la température tenait le milieu entre celle de l'intérieur et de l'atmosphère; des appareils ingénieux permettaient de se plonger dans la vapeur, usage qui n'est pas moderne et emprunté aux habitans du Nord, comme on le voit; des poêles, inventés à Sparte, élevaient la chaleur au point nécessaire, et l'on chauffait l'eau au moyen d'un système de trois chaudières en métal, qu'une fresque des thermes de Titus représente encore; placées au-dessus de l'*hypocaustum*, fourneau destiné non-seulement au service de ces chaudières, mais aussi à répandre le calorique par des tuyaux carrés, elles communiquaient avec l'*aquarium*, réservoir central, distribuant l'eau à toutes les parties d'un si vaste établissement.

Une foule d'esclaves, chargés chacun de fonctions différentes, servaient tour à tour les baigneurs : c'étaient, entre autres, les *capsarii*, gardant les vêtements, et donnant à leurs propriétaires des marques de reconnaissance en terre cuite, en os

ou en ivoire; les *unctuarii*, dont le nom indique assez qu'ils faisaient des frictions d'huiles souvent parfumées ; les femmes chargées de ce soin auprès des personnes de leur sexe s'appelaient *alyptæ*. En sortant du *tepidarium*, on se mettait entre les mains des *alipili* (épileurs); et enfin les *tractatores*, après avoir étiré et massé les corps, assouplis déjà par l'eau et la vapeur, terminaient leur opération en passant sur la peau la *strigilis*, espèce d'étrille en os ou en écaille. Sous les premiers empereurs, les hommes et les femmes se baignaient ensemble; mais Adrien ordonna leur séparation : il y eut alors les *balnea virilia*, les *feminila* ou *nymphæa*, et la loi *Censoria* prescrivit toutes les mesures de décence et de police que des surveillants devaient faire observer. Long-temps on paya une modique rétribution pour entrer aux thermes; mais, sous le règne des Antonins, leurs bains devinrent gratuits, et l'on poussa même la générosité jusqu'à prévenir le peuple, par le son d'une cloche, que l'heure d'en profiter était arrivée (1).

Sans doute les thermes de Dioclétien, construits dans un temps où l'architecture marchait rapidement vers son entière décadence, durent pécher

(1) Nous devons ces détails à l'ouvrage de M. Batissier, à nos lectures, à nos propres observations et à la complaisance des antiquaires romains.

par la pureté des détails et des profils; mais la tradition des grandes lignes vivait encore, et leur auteur y fut fidèle. En effet, leur masse quadrilatère s'étendait de chaque côté sur une longueur de 353 mètres, et l'on peut en juger par les épaisses murailles subsistantes encore dans leur état primitif; par l'église de Santa-Maria degli Angeli, occupant la grande salle à quatre voûtes; celle de Santo-Bernardo, formée d'un seul sphéristère, et l'immense maison de travail pour les enfants: toutes constructions assises sur l'emplacement de ces thermes; mais elles permettent difficilement de se rendre compte du plan général, et c'est aux bains de Caracalla, dégagés de toutes bâtisses modernes, qu'il faut étudier ce genre de monuments.

L'arc de Gallien, dédié à cet empereur, en 260, par Marcus-Aurelius Victor, s'appuie aujourd'hui sur l'église de Santo-Vito; il est large, peut-être trop pour sa hauteur, à une seule ouverture, construit en gros blocs de pierres travertines, et bien conservé, quoique l'entablement ait fléchi dans son milieu; décoré de pilastres corinthiens, son architecture n'en est pas moins médiocre. Au sommet de l'arcade, on voit une chaîne à laquelle les Romains attachèrent les clés de Viterbe, qui s'était révolté contre leur domination en 1225, et qu'ils subjuguèrent. Il y a peu d'années que ces clés étaient encore suspendues à la chaîne, et l'on a sa-

gement agi en supprimant un impolitique trophée qui ne pouvait que perpétuer de fâcheux souvenirs.

Au bas du Quirinale, dans le jardin Colonna, sont les restes du temple du Soleil, bâti par Aurélien; ce monument, auquel on a disputé sa destination religieuse, donna lieu à beaucoup de conjectures; on voulut y voir les débris des thermes de Constantin, du palais de la famille Cornelia et même de la basilique construite par Héliogabale pour son sénat féminin (1); mais l'opinion qui prévaut est celle qu'il fut réellement dédié au dieu du jour.

Sur l'Esquilino s'élèvent plusieurs constructions importantes témoignant encore de la puissance romaine. Commençons par celle dont la destination fit naître de nombreuses controverses, par la belle ruine connue sous le nom de Minerva Medica. On a prétendu tour à tour qu'elle était un reste de la basilique de Caïus Lucius, érigé par Auguste, ou du temple d'Hrcule, et enfin qu'elle fut consacréee à Minerva Medica, et l'on se fondait sur la découverte d'une statue ayant à ses pieds un serpent,

(1) Monstre atteint de folie, Héliogabale établit sur le Quirinal un sénat de femmes rendant des arrêts sur les habits, les ameublements et les modes. Ce fou impudique et furieux régna cependant quatre années, tant les Romains étaient façonnés à la servitude.

que l'on voit au musée du Vaticano ; mais le serpent n'est pas le spécial emblème de Minerva Medica, et il est uni à beaucoup d'autres Minerves, comme symbole de la sagesse et de la science; d'ailleurs, les statues de Pomone, d'Esculape, d'Adonis, de Vénus, d'Hercule, d'un Faune, d'Antinoüs, furent aussi trouvées au même lieu, et la forme de cette construction paraissant, par son style, dater du temps de Dioclétien, n'est point celle d'un temple, mais plutôt d'une vaste salle appartenant peut-être aux jardins de Licinius. Quoi qu'il en soit, ce monument, situé au centre d'une vigne, est, après le Colisée, l'antique débris offrant l'aspect le plus pittoresque. Ses dix faces composent un décagone de 74 mètres de circonférence, et sa coupole égale presque en diamètre celle du Panthéon. Excepté la face destinée à la porte d'entrée, les neuf autres contiennent des niches où jadis furent placées des sculptures; en 1828, une partie de sa voûte s'écroula, et ce qui en reste encore menace de s'effondrer; mais si l'on doit regretter sa prochaine destruction, cependant, cette déchirure, laissant pénétrer le soleil et multipliant les caprices de lumière circulant au milieu des pampres sauvages et des arbrisseaux attachés à ces vieilles murailles, procure au noble et chancelant édifice un charme particulier, et en fait une riche étude pour les peintres de paysage.

L'amphithéâtre Castrense, entièrement construit en brique, jadis situé hors des murs d'enceinte, et compris plus tard dans les fortifications par l'empereur Honorius, fait aujourd'hui une saillie sur la campagne. Il avait deux étages extérieurement ornés de demi-colonnes et de pilastres, et prit le nom de Castrense parce qu'il servait à l'escrime et aux exercices des prétoriens. Il est assez bien conservé pour qu'on puisse en saisir parfaitement l'ensemble; mais, lorsqu'il devint partie intégrante du système de défense, on remplit les ouvertures de ses arceaux et l'on altéra sa primitive élégance. Au milieu du siècle dernier, des fouilles découvrirent des souterrains remplis d'ossements d'animaux, d'où l'on peut conclure que l'arène fut aussi destinée aux plus infimes classes des gladiateurs combattant les bêtes féroces. Après les explications données précédemment sur la forme et la destination des bains antiques, il suffira de décrire seulement l'état actuel des thermes de Titus, que l'on peut ranger parmi les plus étendus et les plus élégants que la munificence impériale ait accordés au peuple romain. Cet édifice, élevé, à la hâte, sur l'emplacement du palais et des jardins de Néron, et même sur leurs fondations, est presque entièrement détruit. La seule portion bien conservée est celle des souterrains appartenant, dit-on, presque tous aux appartements néroniens appelés Maison-

Dorée, et dont la magnificence fut une cause de scandale que l'histoire et les rhéteurs ont tant exploitée. Une trentaine de chambres et plusieurs corridors existent encore, mais en partie remplis de débris et de terreau déblayés, au fur et à mesure du besoin, pour en extraire le nitrate de potasse qu'ils contiennent. C'est là que l'on voit ces peintures, ces arabesques dont Rafaele profita sans doute, mais qu'il ne voulut pas dérober aux regards en les faisant recouvrir de décombres, comme il en fut injustement accusé; car il est bien prouvé aujourd'hui que ces voûtes restèrent toujours accessibles et en même temps négligées, depuis le milieu du seizième siècle, par les artistes, qui cependant y auraient trouvé de précieux modèles. Ce n'est qu'en 1776 qu'on s'en occupa de nouveau; leurs fresques furent alors étudiées et gravées par Mirri. En 1812, on en rendit l'accès plus facile, et c'est à l'administration française que l'on doit l'impulsion donnée à ces utiles travaux. Les dernières fouilles ont fait découvrir, au fond de ces souterrains, une chapelle chrétienne dédiée à Santa-Felicità, et qui date des premiers temps du moyen-âge; nouvelle preuve que l'entrée des voûtes encore subsistantes ne fut jamais ignorée ou interdite. Ces thermes reçurent successivement d'importantes adjonctions sous les règnes de Domitien, de Trajan, d'Adrien, et chaque construction prit le nom de

son fondateur ; cependant, l'habitude de les désigner uniquement sous celui de Titus a prévalu.

Dans leur voisinage est une piscine, divisée en compartiments et appelée des Sept-Salles, quoique réellement elle en contienne neuf. L'eau qu'elle renfermait fut probablement appliquée au service des thermes de Titus ; mais le bâtiment paraît plus ancien, et montre quel art et quelles précautions présidaient à la solidité de ces sortes d'édifices ; celui-ci avait deux étages, dont le plus bas est maintenant sous terre par suite de l'exhaussement du sol, que tant de démolitions et de remblais ont produit. C'est l'étage supérieur qui est divisé en salles ou plutôt en galeries. Pour retenir l'eau ramassée dans ce vaste récipient, non-seulement on donna aux murailles une grande épaisseur, mais elles furent couvertes d'un enduit composé de chaux et de poussière de marbre, impénétrable à l'humidité, et les dépôts calcaires y ont ajouté une espèce de ciment d'une extrême dureté.

L'arc élevé au sommet du Monte-Celio, par les consuls Publius Cornelius Dolabella, et Caius Junius Silanus, ainsi que l'apprend son inscription, quoique dégradé par le temps et la main des hommes, est encore une masse puissante et d'une riche couleur. Une espèce de tour en brique le surmonte et fut certainement un ajouté très-postérieur. Quant à la partie antique, elle est construite en

grands blocs de pierres travertines, et enfouie dans le sol de trois mètres environ, si l'on en juge par les proportions que le monument devait avoir pour être d'une bonne forme; il sert actuellement de porte à la ville, et l'on ne voit que sa face tournée du côté de la campagne; celle opposée reçut un ignoble placage qui la masque entièrement; à son flanc gauche se rattache une arcade énorme de l'aqueduc de Néron. Tel qu'il est aujourd'hui, cet arc, encombré de constructions hétérogènes, et qui a l'air accablé sous le poids de l'aqueduc, n'en présente pas moins un ensemble sévère et pittoresque.

Les plus vastes ruines thermales existantes à Rome et probablement au monde, sont celles qui portent encore le nom de Caracalla ; en quelques endroits, on les soutient, comme au Colisée, en reconstruisant, sur le même modèle, une partie de leurs arceaux; ces thermes avaient deux étages. L'intérieur, tout rempli de débris, n'a pas été suffisamment fouillé, et peut-être y découvrirait-on de nouvelles statues antiques; car c'est là que furent trouvés la Dircé, l'Hercule Farnèse, le torse du Belvédère et la célèbre Flore. Héliogabale, Alexandre-Sévère entourèrent de portiques l'œuvre primitive, et au milieu s'élevait un bâtiment long de 230 mètres et large de 148. On se perd dans le nombre de cours, de chambres, de corridors qui le composent, et auxquels se joint un théâtre,

Parmi ces pièces, il faut en distinguer cinq principales, dont trois sont les plus remarquables, savoir une vaste salle nommée Pinacotheca, ou musée de peinture, orné de huit colonnes énormes de granit égyptien blanc et noir, une autre circulaire, et enfin la grande piscine qui était voûtée, au dire de Spartien. Comme sa longueur est de 62 mètres et sa largeur de 45, elle soutenait probablement la voûte de la plus grande portée qui ait jamais existé. Sa construction si difficile exigea, d'après le même historien, des précautions extraordinaires, et un vaste réseau ou grille, en barres de bronze entrelacées, appelée *solearia* (1). Ces gigantesques débris, jadis destinés à des bains, et qui ont vu, dans leur enceinte, briller le porphyre, l'ophiolite, les jaspes les plus précieux, dont les fragments couvrent encore le sol qui, pour pavé, étalait de superbes mosaïques foulées par la plèbe romaine, confondent nos imaginations, habituées aux modestes contours des bâtiments modernes, et font naître une foule de réflexions. Quelle était donc la puissance de ces empereurs, illustrant un règne, souvent fort court, par de semblables édifices, et qui en venaient à bout? Quels furent leurs moyens pour les achever si promptement, puisque Cara-

(1) A cause de sa ressemblance avec le croisement des bandelettes qui attachaient aux jambes les sandales.

calla jeta les fondements de ses thermes en 212, les termina en 217, et que cinq années virent commencer et finir cette colossale entreprise? Rome contenait-elle toujours un amas de matériaux venus de toutes les parties de l'empire, de la Numidie, de la Sicile, de l'Egypte, des Pyrénées? car dans les temples, dans les palais, dans les bains publics, on retrouve les marbres de ces contrées. Mais encore fallait-il avoir le temps de les mettre en œuvre; actuellement, on occupe plusieurs mois un ouvrier à creuser, à polir une coupe en granit oriental de médiocre grandeur, et les annalistes parlent de centaines de baignoires de la même matière. Cependant, les anciens ne possédaient pas des outils plus puissants, plus durs que les nôtres; l'analyse chimique de leurs instruments en bronze ou en acier que l'on a découverts le prouve (1). Je livre la solution de ce problême à nos architectes, à nos savants; mais, ce qui me semble résolu, c'est que ces monstrueux monuments contribuèrent à l'affaiblissement et à la chute de l'empire, en accablant d'impôts et de vexations des peuples qui,

(1) Cette analyse a fait connaître la proportion de cuivre et d'alliage d'étain qui donnait à ces outils le plus de dureté possible. Ce beau travail est du célèbre Vauquelin, dont l'auteur de ce *Voyage* eut le bonheur de suivre les leçons à l'Ecole Polytechnique. Savant modeste et toujours homme de bien, Vauquelin fut une des illustrations de la France.

pour y échapper, désertaient les campagnes, les cités, se réfugiaient dans les bois, et finirent, en plusieurs provinces, par s'unir aux barbares. De plus, le Romain de la capitale, nourri, baigné, amusé gratis et aux frais de l'Etat, perdit toute énergie. *Panem et circenses,* telle fut sa devise, soit qu'il les obtînt d'un chef national, d'un Goth ou d'un Gépide.

L'arc de Drusus, érigé par le sénat en l'honneur du père de l'imbécile empereur Claude, était jadis entièrement plaqué en marbre; mais aujourd'hui il ne reste plus de ce noble revêtement que l'archivolte et deux colonnes d'ordre composite sur la face méridionale; partout ailleurs apparait le noyau de l'édifice formé de blocs travertins; un conduit percé dans la partie supérieure, et des arcades au côté gauche, montrent qu'on se servit du monument pour y faire passer l'eau alimentant les thermes de Caracalla; c'est peut-être alors que furent ajoutés des ornements d'un style plus que médiocre.

En avant de cet arc, et tournée vers la campagne, on voit la grandiose porte Santo-Sebastiano, autrefois nommée Appienne, à cause de la voie conduisant à l'extrémité de la péninsule italienne, et célèbre ouvrage du censeur Appius Claudius. Cette porte est une des plus pittoresques par ses bastions carrés, supportant de hautes et puissantes

tours rondes ornées d'arceaux, de vastes créneaux et de machicoulis. Les *ciceroni,* qui ne sont pas professeurs de chronologie, disent gravement que Bélisaire construisit les bastions et Aurélien les tours; ces braves gens, renversant l'ordre des dates, ignorent qu'Aurélien précéda de trois cents ans le vainqueur des Goths. L'œuvre de l'empereur est en pierres énormes, et celle de Bélisaire ou de Narsès en briques; car on ignore à quelle époque de la guerre gothique les lieutenants de Justinien exhaussèrent les anciennes fortifications.

Le tombeau des Scipions, datant de l'ère républicaine, et comptant plus de deux mille ans d'existence, fut découvert en 1780, ou plutôt retrouvé de nouveau, puisqu'une de ses inscriptions était relatée dans un manuscrit de l'époque de la Renaissance, appartenant à la bibliothèque Barberini, et que, de plus, elle est insérée au recueil de Doni. Comment ce sépulcre, dernière demeure de tant de héros, retomba-t-il dans l'oubli? c'est ce qu'on ne peut expliquer. Situé au milieu d'une vigne, ce monument, dont l'authenticité n'est pas douteuse, avait deux étages : le premier, souterrain creusé au milieu d'une masse de tuf, est intact; le second était orné, dit-on, de niches et de demi-colonnes ioniques, si l'on en juge par quelques fragments que l'on a rassemblés. On croit aussi que ces niches contenaient les statues des

Scipions et du poète Ennius, presque enfant adoptif de cette famille, toujours si favorable aux littérateurs. Le souterrain, sans décoration, est tortueux, soutenu par de simples piliers dont les matériaux sont grossièrement assemblés, et probablement il remonte aux jours de la simplicité romaine; il était rempli de cercueils en pierres pépérines que ne distinguait aucune sculpture (1); mais celles de leurs curieuses inscriptions qui échappèrent à la rapacité de certains amateurs furent moulées en plâtre et déposées au Vaticano (2). Ce tombeau renfermait aussi le buste de Lucius Scipio Barbatus, consul en 456 de la fondation, triomphateur des Samnites, et deux autres dont un est couronné de laurier. Ce n'est qu'avec respect qu'on visite cette obscure et modeste excavation, où reposèrent les vainqueurs de Carthage et de Numance.

Le lecteur se rappellera peut-être que les *columbaria* étaient, chez les Romains, des monuments destinés, par les patrons des familles plébéiennes, à recevoir les cendres de leurs protégés

(1) Pline et Cicéron nous apprennent que la famille des Scipions n'avait pas adopté l'usage de brûler les corps, et qu'elle les déposait dans des tombeaux de pierre.

(2) Les ossements dispersés lors de la seconde découverte furent recueillis par le sénateur vénitien Angelo Quirini, et placés dans un mausolée érigé au milieu de sa villa d'Altichiero, près de Padoue.

et surtout des affranchis ; ils avaient la forme d'un pigeonnier, et de là provint leur nom ; intérieurement, ils y ressemblaient aussi par la multitude de petites niches placées sur plusieurs rangs autour de la paroi, et destinées à recevoir des urnes funéraires. Souvent de brèves inscriptions (*tituli*) indiquaient la profession des défunts. Le *columbarium* de Cneius Pomponius Hylas fut découvert, en 1830, près du tombeau des Scipions, et parfaitement conservé. Contre l'ordinaire de ce qui se passe en pareil cas, on y laissa tous les objets qu'il contenait, excepté un beau vase en verre, déposé maintenant à la bibliothèque Vaticana, mais que l'on remplaça par une exacte copie également vitrifiée. D'utiles réparations entretiennent ce joli édifice, construit sous Auguste ou Tibère ; on y descend par son antique escalier, dont l'entrée présente en mosaïque l'inscription qui révéla le nom du propriétaire de ce tombeau collectif.

Nous voici au Monte-Palatino, où s'élevait ce palais des Césars, théâtre de révolutions, de sanglantes catastrophes. Construit sur une colline entièrement isolée, et voyant se dérouler à ses pieds le Tibre, le Forum, le grand Cirque, tous les principaux monuments, il dominait la ville éternelle, comme elle-même dominait l'univers. Modestement commencé par Auguste, qui couvrait sa tyrannie sous un extérieur de simplicité, agrandi

sous Tibère et Caligula qui le joignit au Capitole, au moyen d'un pont porté sur des colonnes, étendu outre mesure par Néron, plusieurs fois démoli et rebâti selon le caprice des maîtres du monde; il n'en reste plus aujourd'hui qu'un amas de ruines d'un pittoresque sublime, possèdant toujours le caractère de force et de grandeur que les Romains imprimaient à leurs œuvres, et dont il est difficile de saisir l'ancienne disposition. *Sic transit gloria mundi.* Cependant on peut distinguer encore de nombreuses substructions, la longue galerie appelée Bibliothèque grecque et latine, où l'on admirait le colosse en bronze d'Apollon, haut de 17 mètres, le pulvinaire en hémicycle, loge d'où les empereurs assistaient aux jeux du Cirque, une partie de la maison d'Auguste, quelques cellules du temple de Phœbus, les restes du palais doré de Néron, et ceux d'un hippodrome, terminé demi-circulairement à l'une de ses extrémités. En quel temps furent détruites ces immenses constructions si solidement édifiées? Comment tombèrent ces matériaux que leur puissance semblait douer de pérennité? C'est ce qu'aucun document historique ne fait connaître (1); mais il est probable que ce

(1) Outre les fureurs des barbares, et surtout des Vandales, ce qui dut contribuer le plus à sa ruine, ce furent sans doute les guerres civiles. On sait qu'au moyen-âge, les puissants barons se retiraient dans les monuments antiques, et les convertissaient en

palais subsistait encore, en partie du moins, au commencement du huitième siècle, puisqu'au septième l'empereur Héraclius l'occupa quelque temps, lorsqu'il visita les provinces italiennes soumises aux souverains de Constantinople. De tous les points de la colline, couverts de gigantesques débris et plantés de grenadiers, présentant, au mois d'octobre, la pourpre de leurs fruits, on jouit d'admirables vues; mais la plus remarquable est celle que laisse, tout à coup, apercevoir l'extrémité d'une voûte à laquelle on arrive par un vaste escalier. A gauche, s'étendent la robuste masse du Colisée, le couvent de Santo-Giovanni et son élégant clocher; en face, le temple restauré de Faune et de Bacchus, Santa-Maria della Navicella, Santo-Gregorio, où le pape régnant fut simple moine; à droite, les thermes de Caracalla et dans le lointain les tours de la porte Appienne, les grands arcs du mur d'enceinte et la pyramide de Sextus. Rome seule peut offrir un semblable panorama, un tel mélange de monuments antiques et modernes.

Presque situé sur les bords du Tibre, à la tête du pont Palatin, actuellement *Ponte-Rotto* (1), et près de la maison de Rienzi, le temple de la For-

forteresses sans cesse attaquées. Il paraît que les Frangipani possédaient le palais des Césars, le grand Cirque et plusieurs tours placées au pied du Palatino.

(1) *Ponte-Rotto.* Pont brisé.

tune virile fut, dit-on, construit par Servius Tullius, sixième roi, et daterait ainsi de la fin du deuxième siècle de la fondation. Ce serait donc le plus vieux monument existant à Rome, si son antiquité était aussi bien prouvée que l'ont prétendu quelques antiquaires; mais c'est un fait archéologique fort douteux. On a cru reconnaître cette antiquité à la qualité des matériaux, qui sont de la pierre la plus commune du pays; car, assure-t-on, les premiers Romains ne se servaient que de celles fournies par leur exigu territoire, et ce ne fut que sous la république et lorsque les conquêtes eurent étendu ses limites jusqu'aux carrières où se trouve la pierre travertine, plus belle et recevant mieux la taille et la sculpture, qu'on lui accorda la préférence pour les monuments publics; mais par contre, on objecte la perfection du travail, la pureté de l'architecture et l'emploi de l'ordre ionique cannelé. On se demande si, à cette époque, les Romains et les Etrusques, leurs instituteurs dans les arts, l'avaient déjà reçu des architectes de la grande Grèce, ou si, le connaissant, ils le substituaient à l'ordre national appelé toscan. Ces doutes ou plutôt ces raisons paraissent péremptoires, et font pencher la balance en faveur de l'opinion qui attribue à ce temple une origine plus moderne. Ce qui est également évident, à l'inspection, c'est qu'il fut plusieurs fois restauré, et que l'on recouvrit

ses colonnes d'un stuc que le temps durcit à l'égal du marbre; sa forme est celle d'un pseudo-diptère (1). Quatre colonnes de 8 mètres 60 centimètres de hauteur soutenaient le fronton, jadis séparé du temple et de la cella par un vestibule, et sept autres étaient placées sur chaque face longitudinale. A l'entablement, on voit des enfants soutenant des guirlandes, des têtes de taureaux, des candélabres, et, depuis quelques années, le déblaiement de sa base a rendu à cette noble construction son aspect primitif et toute son élégance. Les entrecolonnements furent remplis par un mur, en sorte que les fûts ne présentent maintenant qu'un demi-diamètre. Probablement cette opération eut lieu pour consolider l'intérieur, lorsque le pape Jean VIII le convertit, vers 972, en église dédiée à la Vierge, et appartenant aujourd'hui aux Arméniens catholiques. C'est à sa consécration au culte chrétien que l'on doit certainement la parfaite conservation d'un si précieux édifice.

Près du temple de la Fortune virile et sur la route parallèle au fleuve, celui de Vesta, ainsi nommé par induction de sa forme circulaire (2), est une charmante production du siècle des Anto-

(1) Pseudo-diptère. Edifice ayant deux rangs de colonnes à ses façades, et un seul sur les côtés.

(2) La forme circulaire était un des caractères distinctifs des temples de Vesta.

nins, svelte, gracieuse et portée sur des gradins; cependant, elle n'a plus ni frise ni entablement, et un mauvais toit en charpente repose immédiatement sur les chapiteaux; quoiqu'on lui reproche quelques légers défauts, et surtout les proportions un peu trop allongées de ses colonnes corinthiennes, quel effet ne devait-elle pas produire lorsqu'on la voyait telle qu'elle sortit des mains de l'architecte? Cannelées et en marbre blanc, ces colonnes s'élevaient au nombre de vingt; il en reste dix-neuf; mais celle qui manque étant jadis du côté de la rivière, on ne s'en aperçoit point si de la route on regarde le monument; entre elles et la cella règne le portique, et la lumière y circulant avec caprice lui prête un charme particulier. La cella a 8 mètres 1/2 de diamètre, et la circonférence extérieure et totale du temple 52. La hauteur des colonnes, de la base au sommet du chapiteau, est de 10 2/3. Non-seulement il est probable, et par sa forme et par la disposition de la porte, que cette élégante construction était consacrée à Vesta, mais on peut presque l'affirmer en apprenant que, plus tard et après le triomphe du christianisme, elle fut placée sous le vocable de Sainte-Marie-du-Soleil, car on sait que le feu perpétuel qu'entretenaient les vestales représentait l'astre du jour (1). Comme le grand sanctuaire de

(1) Aux premiers temps de l'ère chrétienne, et lorsqu'on dédiait

la déesse occupait une partie du Forum, aux pieds du Palatino, sans doute celui que l'on admire maintenant appartenait à une des curies, ainsi que le prescrivaient les institutions religieuse de Numa.

Dans la vallée enfermée entre l'Aventino et le Palatino, s'étendait le grand Cirque, dont à peine il reste maintenant quelques vestiges. Son aire est aujourd'hui couverte de masures, de magasins, d'entrepôts de fourrages, de cultures, et les traditions historiques nous apprennent seules ce qu'il fut aux jours de sa splendeur. Sa première origine remonte, dit-on, à Romulus, qui choisit cet emplacement, presque nivelé par la nature, pour y célébrer des jeux en l'honneur de Neptune. Tarquin-l'Ancien y construisit ensuite, au milieu du second siècle de la fondation, le cirque surnommé Maximus (1). Jules César l'agrandit et fit poser, sur son contour,

au vrai culte les temples païens subsistant encore, souvent on les mettait sous le vocable de saints dont les noms avaient une ressemblance avec ceux des divinités expulsées; c'était un moyen d'y attirer surtout les habitants des campagnes, qui restèrent attachés jusqu'à la fin du cinquième siècle aux superstitions du paganisme, et c'est ainsi que, près de Paris, le temple de Bacchus, ou Dionysios, fut consacré à saint Denis, qui, en grec, a la même appellation.

(1) Les cirques, *circenses*, furent ainsi appelés à cause de leur forme et des évolutions elliptiques des chars. On connaît la passion des Romains pour ce genre de spectacle.

assez de gradins pour contenir 150,000 spectateurs; au temps de Vespasien, et après que l'incendie de Néron eut nécessité sa reconstruction, 250,000 pouvaient s'y asseoir; Trajan le restaura, l'augmenta encore, et, selon Pline, 300,000 personnes voyaient commodément les courses des chars et des chevaux; enfin, Aurélius-Victor prétend que Constantin lui donna de telles dimensions, 652 mètres en longueur et 286 en largeur, que le nombre des assistants s'élevait à 380,000; la notice de l'empire le porte même à 405,000, ce qui paraît une exagération évidente; car en défalquant les enfants, les vieillards, les malades et cette multitude d'esclaves, bien supérieure à celle des hommes libres, jamais Rome ne put rassembler au cirque ces myriades de citoyens ou d'affranchis, surtout lorsque la capitale tombait déjà en décadence par la fondation de Constantinople. Au commencement de ce volume, en nous occupant de sa périphérie et de sa surface, nous croyons avoir démontré que jamais, aussi, la ville de Romulus ne renferma l'énorme population que des auteurs, privés de documents statistiques, lui ont attribuée. Au milieu de l'épine du cirque, Constance posa le grand obélisque que l'on voit maintenant sur la place de Santo-Giovanni in Laterano. Excepté du côté des *carceres*, ou remise des chars, l'enceinte était environnée de portiques à trois étages et en

avant de gradins descendant jusqu'aux places d'honneur, au podium, comme dans les amphithéâtres. Non-seulement l'arène servait aux courses, mais à la lutte, au pugilat, à la chasse des bêtes féroces, et Aulugelle nous apprend que c'est dans ce cirque qu'Androclès rencontra le lion reconnaissant qui lui sauva la vie.

Rome souterraine était aussi étonnante que celle qui surmontait le sol, et les historiens n'ont cessé de célébrer les immenses travaux que nécessita le système de ses égouts commencés sous les rois. La *cloaca Maxima,* destinée à dessécher les marais et l'étang du Velabro, inondant les bas-fonds placés entre les pentes de l'Aventino, du Palatino et du Capitolino, et qui servit plus tard de tronc principal où venaient se réunir les branches des canaux secondaires, est une preuve des soins que les Romains donnèrent à tout ce qui concernait la salubrité publique et la solidité de leurs constructions (1). De son point de départ jusqu'à son déversoir dans le Tibre, ce grand égout avait 830 mètres de prolongement, 4 de largeur et une égale élévation, et, remplissant encore sa destination primitive, contribue à tenir à sec le Forum

(1) Trois genres de travaux excitaient l'admiration de l'historien Denys d'Halicarnasse; dans l'empire, les routes, les aqueducs, et dans la capitale, ses égoûts.

et la dépression des terrains où furent, par la suite, élevés le grand Cirque et le Colisée. Le tuf lithoïde uni à la pierre tiburtine composent ses fortes parois et la voûte, formée de trois rangs concentriques de blocs énormes, a pu braver l'effort destructeur de vingt-trois siècles. Cet ouvrage et d'autres affluents, commencés par Servius Tullius, furent achevés sous le dernier des Tarquins, probablement vers l'an 240, par des ouvriers étrusques et par le concours forcé des citoyens, et parmi les reproches que Brutus adressait au roi déchu, se trouve celui d'avoir accablé le peuple de corvées (1). Une source d'eau limpide surgit près de Santo-Giorgio et s'écoule dans la *cloaca Maxima.* Les habitants du quartier lui attribuent des vertus salutaires et vont en boire quelques verrées au soleil levant.

Au Velabro, sur l'emplacement de l'ancien *Forum Boarium,* surgit l'arc de Janus; il était du

(1) M. Valery, dans son excellent *Voyage en Italie*, dit judicieusement que si les Tarquins ne s'étaient occupés que de travaux semblables à ceux des égoûts, le reproche aurait été injuste. En effet, jamais ouvrage monumental ne fut plus nécessaire. Les personnes qui connaissent la constitution topographique de Rome n'en peuvent douter. Sans cette *cloaca* et ses embranchements, les basterrains, le grand, le petit Velabrum et une partie du Forum seraient restés inhabitables. Aucune liaison n'eût existé entre les quartiers de la ville primitivement fondés sur les collines, par des peuples d'abord séparés, et qu'il fallait réunir.

genre de ceux que l'on élevait dans les marchés et les carrefours pour mettre les acheteurs et les vendeurs à l'abri de la pluie et du soleil; à quatre faces égales, et, par cette raison, ayant reçu l'épithète de *Quadrifrons*, il appartenait aux marchands de bestiaux, et se ressent de cette vulgaire destination et de l'époque de la décadence qui le vit construire; car on croit qu'il est postérieur au règne de Caracalla. C'est une lourde masse percée de quatre arceaux dont les axes se coupent à angles droits. De chaque côté des arceaux on voit deux rangs superposés de trois niches chacun, en sorte que le nombre total de ces enfoncements, où sans doute on avait placé des statues, monte à quarante-huit. Le second rang, au lieu de s'aligner à la naissance des voûtes, part de la moitié, environ, de leur hauteur, ce qui produit un effet désagréable. Entre ces niches et contre les pieds-droits, on avait placé des colonnettes dont les fragments gisent en partie sur le sol. Chaque face a 23 mètres de longueur, et le contour, 92. Ce monument, presque enseveli sous les décombres et l'exhaussement du terrain, doit, pour ainsi dire, sa renaissance à l'administration française, qui le fit déblayer en 1810. En 1829 on acheva de le débarrasser de ses constructions étrangères, et de la tour dont les Frangipani l'avaient chargé, au moyen-âge, lorsqu'ils le convertirent en forteresse. Les

blocs immenses de marbre blanc, employés à sa construction, provenaient évidemment d'autres plus anciennes, puisqu'ils portent encore des traces d'ornements primitifs, n'ayant aucune analogie avec la décoration de cet arc. Des trous profonds, creusés dans ces matériaux, annoncent que les Barbares voulurent arracher le plomb et les crampons de bronze qui les unissaient, selon l'usage des Romains.

Près de cet arc, il en existe un autre de moindres proportions, à une seule ouverture et appuyé sur l'église de Santo-Giorgio in Velabro; il fut dédié à Septime-Sévère, à sa femme Julie et à ses fils Geta et Caracalla, par les marchands de bestiaux et les banquiers; aussi, l'appelle-t-on encore l'arc des Argentiers. Le temps a fort endommagé ses médiocres bas-reliefs; cependant, au dessous du cintre, on aperçoit Sévère et Julie présentant une offrande, probablement à Hercule et à Bacchus, divinités protectrices de leur famille; de l'autre côté, l'aîné des fils de l'empereur offre un sacrifice, et l'on remarque la place où était la figure de Geta, que Caracalla fit effacer après son fratricide.

Le théâtre de Marcellus, érigé entre le Tibre et le Capitolino, et dont il a été déjà question, en décrivant le palais appartenant au prince Orsini, mérite qu'on s'en occupe encore; commencé par

Jules-César, achevé par Auguste, et consacré à la mémoire de son neveu Marcellus, mort si jeune et si regretté des Romains, ce vaste monument est aussi une des victimes de la barbarie du moyen-âge et du peu de soins qu'apportèrent les souverains pontifes, aux quinzième et seizième siècles, à la conservation des antiquités; vers l'an 900, Pierleone le convertit en forteresse, selon l'usage du temps, et il subit plusieurs attaques; plus tard, les Savelli s'y cantonnèrent pendant les guerres civiles, et enfin les Massimi le démolirent presque entièrement pour construire une magnifique habitation sur les dessins de Peruzzi. A peine reste-t-il aujourd'hui un quart de son enceinte, et quant à l'intérieur, sauf quelques substructions, il a totalement disparu, puisque le palais occupe son aire. Cependant, tel qu'il est, on peut reconnaître, de la place Montarana, ce que fut extérieurement ce théâtre, car sa masse était si grande, qu'on ne pouvait l'embrasser d'un coup-d'œil, et ce qui subsiste suffit pour juger de l'ensemble; c'est la partie circulaire qui a le moins souffert. On croit qu'elle était décorée de trois ordres d'architecture; mais le supérieur est entièrement ruiné. Ce que le temps et la main des hommes ont épargné consiste en deux rangs d'arcades, dont les pieds-droits sont renforcés par des demi-colonnes doriques et ioniques d'un galbe si pur, qu'elles ont servi de modèle

aux architectes pour fixer le type des chapiteaux. Le diamètre du bâtiment était de 88 mètres, et ses gradins pouvaient contenir 30,000 spectateurs. Sa construction, à l'extérieur, se compose de pierres travertines, et à l'intérieur, d'ouvrage réticulaire appliqué sur un massif de ciment et de cailloutage. En consultant les plans, qu'on a relevés d'après les fondations et le prolongement des lignes existantes, on voit combien la scène, ainsi que celles d'Herculanum et de Pompéia, différaient de proportions avec les modernes, car son ouverture avait 49 mètres et sa profondeur seulement 13 et demi, dont il faut distraire l'épaisseur d'une rangée de colonnes séparées du mur de fond, et laissant un couloir entre elles et la paroi. Au contraire, à nos théâtres actuels, la longueur de la scène excède toujours sa largeur. Sans doute, en adoptant cette disposition, si défavorable à la splendeur du décor et aux effets de perspective, on voulut que la voix des acteurs arrivât plus facilement vers l'immense hémicycle où s'assemblaient tant de milliers d'auditeurs, et, par nécessité, on sacrifiait l'agréable à l'utile.

Près du Forum de Trajan, et à égale distance du Capitolino et du Viminale, le Forum dit de Nerva, quoique commencé par Domitien, est un des plus étonnants débris de la grandeur romaine, et l'on ne conçoit pas comment chaque empereur put se livrer à de pareilles constructions. Il ne subsiste de

celle-ci qu'un mur, dont les blocs, d'une grosseur prodigieuse, sont assemblés sans mortier, mais retenus par des crampons d'un bois dur que l'on présume être l'yeuse, et trois colonnes composites de 5 mètres et demi de circonférence, et un superbe architrave sur lequel on éleva imprudemment un clocher qui l'accable de son poids et hâtera sa ruine. Ces colonnes appartenaient au temple de Nerva. Les papes Paul V et Innocent X achevèrent, au dix-septième siècle, la destruction d'un si vaste édifice; le premier, pour bâtir un couvent et la fontaine Paolina, et le second, le palais de son neveu Pamphili. C'est dans ce Forum qu'Alexandre-Sévère donna un bizarre exemple de justice en faisant asphyxier par de la fumée de paille le secrétaire Petronius Turinus, qui vendait aux solliciteurs des promesses de protection auprès de son maître. Pendant ce long supplice, un licteur répétait au peuple : *Fumo punitur qui vendidit fumum* (1).

En face du mur encore debout, de l'autre côté de la rue, et appartenant jadis à l'enceinte intérieure d'un autre Forum dédié à Pallas ou Minerve, on voit aussi deux colonnes corinthiennes cannelées, à demi enterrées et soutenant leur architrave, et un entablement du plus beau style et d'un ma-

(1) Celui qui vendit de la fumée est puni par la fumée.

gnifique travail, ainsi que les figurines et les ornements de la frise. Au milieu de l'attique, on aperçoit encore la déesse, debout, sculptée en bas-relief.



FORUM POPULAIRE.

FORUM ROMANUM. — TABULARIUM. — TEMPLES DE JUPITER TONNANT, DE LA FORTUNE, DE LA CONCORDE. — ARC DE SEPTIME-SÉVÈRE. — COLONNE DE PHOCAS. — GRÆCOSTASIS. — TEMPLES D'ANTONIN ET FAUSTINE, DE ROMULUS ET RÉMUS. — BASILIQUE DE CONSTANTIN. — TEMPLE DE VÉNUS ET DE ROME. — ARCS DE TITUS, DE CONSTANTIN. — COLISÉE.

Après avoir examiné les antiques monuments s'étendant presque circulairement autour du Forum romanum ou populaire, auquel nous donnons cette épithète pour le distinguer des autres, souvent réduits à la simple condition de bazars consacrés au commerce, et quelquefois aussi réunissant, sous leur abri, des écoles, des bibliothèques, et

même des tribunaux, pénétrons dans le sanctuaire où Camille vint plaider inutilement sa cause, où Coriolan maudit ses juges; où retentirent les voix de Brutus, des Gracques, de Cicéron, d'Antoine, montrant, du haut de la tribune, les vêtements ensanglantés de César; où grondèrent tant d'orages politiques, et qui vit, enfin, après cinq siècles, expirer la liberté sous la licence et la corruption du peuple-roi.

Appelé, par le vulgaire, *Campo-Vaccino*, et, depuis trop long-temps, ignoblement réservé au marché des buffles et des bestiaux, il attira, en 1810, l'attention des administrateurs français, et jusqu'en 1813, obtint toute leur sollicitude. Le terrain fut rectifié autant que possible, et d'heureux déblaiements laissèrent apercevoir les bases de l'arc de Septime-Sévère et du temple d'Antonin et Faustine, que l'on entoura de murs protecteurs contre les éboulements du sol; il fallut se borner à cette précaution, car, sans dépenses excessives, on ne pouvait enlever tous les débris que 1,400 années avaient amoncelés, dont la hauteur moyenne est de 6 à 7 mètres, et descendre aux niveaux primitifs. Nous disons les niveaux, car jamais cet espace ne fut aplani comme le sont nos places modernes et nos promenades publiques; les affleurements des édifices qu'il supportait le démontrent. Outre ces déblais, on put dégager le Colisée jusqu'à sa base,

ainsi que les colonnes des temples de la Fortune, de Jupiter-Tonnant, et celle de Phocas, serrée entre deux bâtiments; toutes furent mises entièrement à découvert. La basilique de Constantin, démasquée par la démolition de masures, et dont on retrouva le pavé en jaune antique, laissa voir ses voûtes gigantesques. En détruisant de grandes habitations, on rétablit la communication entre le Colisée et l'emplacement du Forum telle qu'elle était autrefois. L'arc de Titus fut isolé, et en abaissant le sol autour du temple de Vénus et de Rome, on fit apparaître une multitude de précieux fragments d'architecture. Enfin, d'importantes restaurations exécutées aux thermes de Titus contribuèrent à leur conservation. C'est avec un sentiment de juste orgueil que l'auteur de ce *Voyage* rappelle les nobles travaux de la France, de sa patrie, sur la terre étrangère, et il doit dire encore que la population romaine en garde fidèlement le souvenir.

Le Forum, proprement dit, l'enceinte où se tenaient les comices et séparée des constructions qui l'environnaient, n'eut jamais la grandeur que l'on pourrait lui supposer, d'après la multitude et la majesté du peuple romain, quoiqu'il soit difficile de lui assigner d'exactes bornes; il semble toutefois, et par l'inspection de l'étroite vallée qui le contenait, et par les plans que les architectes en ont relevés sur les récits de l'histoire et les édifices

encore existants, que sa forme était celle d'un parallélogramme, plus long que large, placé entre le Capitolino et le Palatino, et que ses limites, en longueur, touchaient d'un côté à l'arc de Septime-Sévère, et de l'autre à une ligne que l'on tirerait perpendiculairement à la façade de Santo-Teodoro. Si ces données sont vraies, son aire n'égalait pas, à beaucoup près, la surface du Palais-Royal à Paris, et d'autres forums le surpassaient en étendue. Ainsi la moitié de l'allée plantée d'arbres, le temple d'Antonin et Faustine et les antiques constructions qui s'étendent jusqu'au Colisée n'en faisaient point partie, et même ne s'y rattachaient pas.

Le dernier Forum, celui du temps de sa plus vive splendeur, était entouré de portiques à deux étages, dont le premier fut destiné aux magasins des marchands, et le second à diverses administrations, et surtout à la perception des impôts. Derrière ces portiques s'élevaient d'autres bâtiments, tels que la Curia ou salle du sénat, le Comitium destiné aux assemblées populaires et aux jugements des procès, la Græcostasis où l'on recevait les agents diplomatiques étrangers, l'arc de Fabius, le grand temple de Vesta, ceux de Castor et Pollux, de Jules-César, de Saturne ou trésor public, de Vespasien, les deux basiliques Emiliennes, et parmi les plus anciens les boutiques où Virginius saisit le couteau qu'il plongea dans le sein de sa

fille. Il fallait que ces constructions fussent de médiocres dimensions ou pressées les unes contre les autres, car autrement on ne concevrait pas comment un espace aussi exigu aurait pu les contenir. En dehors de ce Forum, et du côté du Capitolino, on doit compter encore les temples de Jupiter, de la Fortune et de la Concorde.

A l'intérieur, était la tribune des orateurs qui parlaient au peuple, et appelée *Rostra,* des rostres ou becs en bronze attachés à la proue des vaisseaux conquis dans la bataille navale contre les Antiates. A l'entour, on voyait les statues des ambassadeurs qui avaient péri, dans le cours de leurs missions, victimes de la violation du droit des gens. César ôta cette tribune de la place qu'elle occupait, la fit transporter à l'angle méridional, et depuis sa translation elle reçut le nom de *Nova rostra.* D'autres monuments ornaient encore le Forum; c'étaient la colonne érigée à Claude II, sauveur de l'empire et vainqueur des nations gothiques en 269 de notre ère; celle dédiée, au septième siècle, à Phocas, souverain d'Orient, et la Milliaire, revêtue d'or, d'où se comptait la longueur des routes, et près de laquelle tomba le vertueux empereur Galba sous les coups des prétoriens. Dans l'enceinte du Forum existaient aussi le portique de Janus, où s'assemblaient les changeurs et les hommes d'affaires, la *Pila horatia,* sur laquelle Horace déposa les dé-

pouilles des Curiaces (1), la colonne de Caïus Menius et la statue équestre de Domitien, mais dont il est impossible aujourd'hui d'assigner exactement les positions. Cependant, ce qui paraît certain, c'est que cet amas d'édifices s'élevait au même endroit que choisirent Romulus et Tatius pour y tenir les comices; quoique endommagé par les Barbares, il subsista long-temps après la chute de l'empire occidental; l'érection de la colonne de Phocas en 608 le prouve, et c'est à Robert Guiscard, prince normand, régnant à Naples, que l'on doit sa ruine, lorsqu'en 1084 il incendia tous les quartiers de la ville s'étendant de Santo-Giovanni in Laterano au pied du Capitolino. Les démolitions, œuvres habituelles des barons, et, il faut bien l'avouer aussi, d'un clergé ignorant, achevèrent d'anéantir ce que le feu avait épargné.

La voie Sacrée (2), ayant une double pente, ainsi que le montre l'inspection des lieux, partait du Colisée, côtoyait le temple de Vénus et de Rome, ceux de Romulus et Rémus, d'Antonin et

(1) Supposé toutefois que le combat des Horaces et des Curiaces ait eu lieu. La même tradition se retrouvant chez plusieurs peuples, avec les mêmes circonstances, rend ce fait prétendu historique fort douteux.

(2) Elle reçut ce nom des sacrifices qui scellèrent la paix conclue entre Romulus et Tatius, et qui furent accomplis sur le terrain qu'elle parcourait.

Faustine, la basilique de Constantin, et entrait au Forum par l'arc de Fabius. De là partaient deux branches : l'une se dirigeait vers le grand temple de Vesta; l'autre, et la principale, traversait l'enceinte, en faisant une flexion près de l'endroit où fut érigée plus tard la colonne de Phocas, et passant ensuite sous l'arc de Septime-Sévère, conduisait les triomphateurs au Capitole par une déclive assez rapide, et finissait à la citadelle appelée *arx sacrorum*. Son tracé tortueux, mais toujours respecté, se ressentait des temps de la simplicité républicaine. Après ces explications nécessaires, partons maintenant du Capitolino, et parcourant une longueur de 720 mètres, depuis l'arc de Septime jusqu'au Colisée, visitons les édifices que le temps et la main des hommes n'ont point entièrement détruits. C'est sur ce prolongement, et dans un espace étroit, qu'existèrent jadis tous ceux dont nous venons de faire mention, mais qui, pour la plupart, ont disparu, et à tel point qu'il y a doute sur l'emplacement que plusieurs occupaient.

En descendant la rampe du Capitole, à la base méridionale de la roche Tarpéïenne et à la droite de l'arc de Septime-Sévère, on admire encore les immenses et solides substructions du *tabularium*, où se conservaient, sur des tables de bronze, les plébiscites, les sénatus-consultes et les actes publics, incisés dans un métal impérissable comme le

souvenir du grand peuple. Ces puissantes murailles de couleur sombre, construites en fortes masses de travertin et de tuf lithoïde, portent aujourd'hui le palais sénatorial, et n'ont point fléchi sous le poids de la moderne fabrique, œuvre de Buonarroti, de Giacomo della Porta et de Rainaldi. En le considérant du côté du Forum, il semble que ce bâtiment eût deux rangs de portiques superposés; l'inférieur, disent les antiquaires, était l'*atrium publicum,* et donnait l'entrée aux archives; le supérieur contenait l'Athénée, destiné à l'étude des arts libéraux, et la bibliothèque Capitoline. Au-dessous des premières assises du nouveau palais, on lit une inscription annonçant que, l'an 676 de Rome, le consul Quintus Lutatius Catulus fit édifier ce *tabularium;* la voici : Q. LUTATIUS. Q. F. CATULUS. COS. SUBSTRUCTIONEM. ET. TABULARIUM. S. S. FACIENDUM. COERAVIT.

Sur le flanc gauche de l'arc de Septime-Sévère, lorsqu'on le regarde en face, et tout près de lui, sont les temples de Jupiter-Tonnant et de la Fortune. Long-temps nommé ainsi, le second pourrait bien n'avoir pas été dédié à l'inconstante déesse, si l'on en croit quelques archéologues; cependant les probabilités paraissent être en faveur du nom qu'il porte encore. On avait cru aussi qu'il était consacré à la Concorde; mais de récentes découvertes, faites en 1817, ont détruit cette erreur, et

mis au jour le sanctuaire d'une divinité habitant si rarement notre vieille planète. Ce temple, qu'il ne faut pas confondre avec celui de la Fortune virile, déjà décrit, éprouva beaucoup de vicissitudes, semblable en cela à sa patronne, et finit par être incendié sous le règne de Maxence ; il fut rebâti par le sénat, au temps de Constantin ou de son successeur, alors que la lutte entre la religion chrétienne et le paganisme n'était point terminée, et que la plupart des sénateurs demeuraient fidèles au culte de leurs ancêtres (1). Il ne reste debout que huit colonnes ioniques, qui toutes ont un diamètre différent, et il est évident qu'elles furent çà et là prises à d'autres édifices; pour leur donner une hauteur égale, il fallut en raccourcir plusieurs, et voilà pourquoi, si leur élévation est semblable, leur circonférence n'est pas la même. Le style architectonique est donc des plus mauvais, et atteste l'impuissance et la complète dégradation de l'art au commencement du quatrième siècle ; de ces huit colonnes, six, soutenant jadis l'entablement et un fronton, appartenaient à la façade, et les deux autres aux portiques longitudinaux. La frise intérieure est décorée d'ornements offrant entre eux une grande différence de mérite ; ceux

(1) Il faut voir, dans les historiens de l'époque, les plaintes du sénat sur la destruction des autels païens, et surtout de celui de la Victoire.

provenant des parties ayant appartenu au monument primitif sont d'un travail remarquable, et les autres grossiers et presque barbares.

Son voisin, le temple de Jupiter-Tonnant, fut érigé par Auguste, à son retour d'Espagne, en exécution d'un vœu fait après qu'il eut échappé à la foudre qui, près de lui, frappa un de ses esclaves. Il n'en subsiste plus que trois colonnes corinthiennes cannelées en marbre de Carrare, de 1 mètre 14/36mes de diamètre, ce qui leur en donne un peu plus de 13 en hauteur. L'entablement est digne de l'examen des artistes par la beauté des sculptures et les instruments des sacrifices, figurés sur la frise. La corniche est moins remarquable, et cette différence provient de ce qu'elle est peut-être du siècle de Septime et de Caracalla, qui restaurèrent ce temple. Lorsque les Français dégagèrent sa base, en déblayant cette partie du Campo-Vaccino, on découvrit une singularité probablement unique en architecture. Comme le *Clivus Capitolinus* passait au pied de l'édifice, un perron eût empiété sur cette voie sacrée. L'architecte éleva donc un soubassement revêtu en marbre, et plaça les marches de l'escalier entre les entre-colonnements de la façade. On reconnut aussi que le pavé de la voie était en polygones de lave basaltique, comme celui de la fameuse route Appienne. Ces deux constructions sont en retour, l'une sur l'autre, à angle

droit, et si rapprochées qu'il est difficile de concevoir, au premier aperçu, comment elles pouvaient se développer librement.

Le temple de la Concorde, où Cicéron dénonça au sénat la conjuration de Catilina, fut incendié sous Vitellius, reconstruit par Vespasien, et ruiné de nouveau avant le huitième siècle, puisqu'à cette époque l'église des Sergius occupait déjà son emplacement. Sa destination et sa place, entre le Forum et la prison Mamertine, sont exactement déterminées par trois inscriptions que l'on trouva, lors des fouilles de 1817; et, de plus, le vieux plan de Rome, gravé sur la pierre, que l'on voit au musée Capitolin, confirme sa situation et révèle aussi une bizarrerie architectonique. Le portique de la façade était plus étroit que la Cella, dont il reste quelques beaux vestiges offrant encore des fragments de marbres précieux. L'intérieur fut richement décoré de colonnes en jaune antique et en violet de l'Asie-Mineure, ainsi que le prouvent les fragments qu'on a recueillis. Une des trois inscriptions annonce que Marcus Artorius Geminus, préfet du trésor militaire, dédia ce temple.

L'arc de Septime-Sévère, construit au pied même de la rampe du Capitole, était, avant l'administration française, à moitié enseveli sous un amas de décombres, et les gravures, représentant le Campo-Vaccino, publiées précédemment, ne figu-

rent que la partie supérieure de cet édifice. Le sol, creusé à l'entour, le dégagea de 8 à 9 mètres de terre et de débris, et une enceinte elliptique, imitant un profond bassin, permit aux regards de plonger jusqu'à sa naissance. Bâti en marbre grec, à trois arceaux, dont celui du milieu a le double en hauteur, il est le plus grand existant encore à Rome, mais aussi un des plus lourds d'architecture et des plus défectueux. Il date de l'an 205 et fut dédié, par le peuple et le sénat (1), à Septime et à ses fils Géta et Caracalla, pour célébrer l'expédition de l'empereur contre les Arabes et les Adiabéniens. Des bas-reliefs, presque ruinés par le temps et par la mauvaise qualité des matériaux, rappellent ses exploits. Des colonnes composites soutiennent une corniche et un attique sur lequel est placée l'inscription dédicatoire ; mais les dernières lignes, qui contenaient les noms et l'éloge de Géta, furent effacées par ordre de son frère, et dans une espèce de sillon, très-sensible à la vue et que produisit le grattage du marbre, on substitua d'autres mots. Des gaînes allongées, reposant elles-mêmes sur des socles, beaucoup trop volumineux et trop larges à leur base, portent les colonnes. Aux voû-

(1) C'était une vaine formule ; car alors le peuple n'intervenait pas dans les délibérations ; depuis long-temps il avait perdu tous ses droits.

tes des trois arceaux, les rosaces et les caissons diffèrent tous entre eux : singularité qui est loin de produire un bon effet, car des formes correspondantes et la régularité sont les premiers éléments d'une belle architecture. Un escalier, percé dans le massif occidental, conduit à la terrasse, où l'on voyait Septime et ses fils assis sur un char de triomphe, traîné par six chevaux attelés de front. En somme, cet arc est médiocre de style, d'exécution, et fait pressentir le commencement de la décadence.

La colonne corinthienne et cannelée, de Phocas, n'est point du septième siècle; l'art était alors incapable d'en produire une pareille, et certainement l'exarque d'Italie Smaragdus en aura dépouillé quelque édifice plus ancien pour la consacrer à son indigne maître (1). Exhaussée sur un piédestal de 3 mètres et demi, son fût en a 14. L'inscription portait le nom du tyran, et son successeur Héraclius le fit disparaître; mais il est restitué au marbre depuis que les travaux français ont entièrement découvert ce témoin d'une lâche flatterie.

Il ne reste que trois colonnes d'un des plus parfaits monuments que l'architecture ait produit, de

(1) Phocas fut un des plus cruels et des plus ignobles tyrans de l'empire grec. Rome, Ravenne, l'Italie inférieure et la Sicile reconnaissaient encore les lois du souverain de Constantinople.

la Græcostasis, destinée, dit-on, à recevoir les ambassadeurs. Reconstruite avec luxe par Antonin-le-Pieux, mais plus simple dans son origine, elle fut appelée ainsi pour avoir logé les envoyés de Pyrrhus, premiers diplomates grecs qui eussent paru à Rome; on ne saurait trop admirer ces colonnes, hautes de 15 mètres, s'élançant avec grâce et servant de modèle pour l'ordre corinthien; leurs chapiteaux et leur entablement sont des chefs-d'œuvre de sculpture. Elles étaient placées sur le prolongement du portique latéral, et prouvent surabondamment combien le sol du Forum et de ses environs fut inégal, car leurs bases surmontent de plusieurs mètres celles des colonnes du temple d'Antonin et Faustine, situé en face, et cependant l'intervalle qui les sépare n'égale pas en largeur la place Vendôme. C'est près de la Græcostasis que l'on trouva, au seizième siècle, une grande partie des fastes capitolins; précieuse découverte, qui produisit une si vive sensation dans le monde savant et servit à rectifier la chronologie romaine.

Parallèlement au Monte-Palatino, et sur la longueur du Campo-Vaccino, s'étend une ligne d'antiques monuments dont le dernier touche presqu'au Colisée; le premier qui frappe les regards est le temple de Faustine, consacré par le sénat à cette impératrice. Après la mort d'Antonin, le nom du mari fut associé à celui de l'épouse, et tous deux

sont gravés sur la frise. L'excavation, soutenue par un mur, qui mit entièrement à découvert les dix colonnes de la façade, savoir six de front et deux en retour de chaque côté, a 5 mètres et demi de profondeur, et cependant n'arrive pas encore au niveau de la voie Sacrée. On s'est arrêté à la plate-forme du perron qu'exhaussaient vingt-et-un gradins. Les colonnes monolithes, qui dépassent 14 mètres de hauteur, sont les plus grandes en marbre cipolin que l'on connaisse, et le corinthien de leurs chapiteaux est capricieux. On a déjà fait observer, dans le cours de cet ouvrage, que cet ordre est celui pour lequel les architectes ont le plus donné carrière à leur imagination (1). Le dorique et l'ionique furent beaucoup plus soumis à un modèle uniforme. Au-dessus des chapiteaux, la frise, portant l'inscription et des ornements com-

(1) Aux feuilles d'acanthe ils substituèrent quelquefois celles d'olivier et de persil. Cet ordre fut rarement employé par les Grecs indépendants, qui se bornèrent, en général, au dorique et à l'ionique; témoins les Propylées, le Parthénon d'Athènes et le temple de Diane à Ephèse. Les artistes helléniens n'en firent un usage fréquent que lorsqu'ils tombèrent sous la domination romaine, et ce fut seulement sous le règne d'Auguste que le corinthien acquit toute sa grâce et sa perfection. Depuis, surtout à dater de l'époque des Antonins, il déclina insensiblement, et aux sixième et septième siècles dégénéra enfin en courtes colonnes romano-byzantines à chapiteaux plus larges que hauts, entourés d'une grossière imitation d'acanthes, d'ache, de roseaux, de pampres, et souvent même surchargés de grotesques figures humaines ou d'animaux.

posés de griffons, de vases, de candélabres d'un style élégant, a seule échappé à la destruction des parties supérieures; mais des fragments d'une belle corniche se retrouvent sur les murs latéraux du temple. La Cella était construite en pierre pépérine revêtue de marbre blanc. Le reste est moderne et devint, en 1602, l'église de *Santo-Lorenzo in Miranda*, sous la direction de Torriani, qui non-seulement éleva les nouvelles murailles, mais consolida les anciennes.

Il n'est pas certain que le temple connu sous les noms de Romulus et Rémus soit réellement celui dédié à ces deux fondateurs de la ville éternelle; mais, quelle que fût la divinité qu'on y adorait, conservons-lui son appellation ordinaire. Le primitif n'existe plus, et celui-ci paraît avoir été reconstruit ou restauré sous le règne de Constantin; il n'en subsiste maintenant que la Cella en forme de rotonde, et qui sert de vestibule à l'église de Santi-Cosimo et Damieno; elle conserve une antique porte en bronze, dont le travail est médiocre, et les jambages et leurs deux colonnes de porphyre ne sont pas d'un meilleur style. On a retrouvé d'autres colonnes de cipolin appartenant jadis au portique du temple, et on les voit à côté de l'église.

Aucune construction n'a donné lieu, peut-être, à plus de controverses entre les antiquaires, que celle nommée d'abord temple de la Paix, et, en-

suite basilique de Constantin ; les uns soutenant qu'elle fut l'ouvrage de Vespasien, au retour de son expédition en Judée ; les autres que Maxence la fit ériger, et qu'ayant été vaincu par Constantin, son heureux compétiteur au trône en reçut la dédicace par ordre du sénat, toujours empressé de flatter les vainqueurs. Ces deux versions peuvent se concilier, et même il est possible d'en intercaler une troisième, admettant que Néron aurait aussi contribué à l'érection de l'édifice. Voici donc ce que l'on peut regarder comme probable, c'est que les trois grands arceaux, encore subsistants, formaient le vestibule, l'entrée de la maison dorée du parricide fils d'Agrippine, et que Vespasien, voulant élever un temple à la Paix et y placer les objets sacrés conquis sur les Juifs, se servit de ces arcs pour le fond du nouveau monument ; que, plus tard, un incendie l'ayant détruit sous le règne de Commode, il resta négligé jusqu'au temps de Maxence, qui le rétablit et le convertit en basilique. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'alors on le restaura, puisque les briques de plusieurs massifs portent le timbre en usage au commencement du quatrième siècle, et font connaître ainsi, d'une manière positive, l'époque des derniers travaux (1) ;

(1) Le gouvernement romain surveillait avec soin la fabrication des briques et des tuiles, dont il faisait un si grand usage dans la

mais, assurément, les objets d'art et les colonnes corinthiennes, dont une, la seule existante aujourd'hui, fut transportée sur la place Santa-Maria-Maggiore, remontaient à des jours plus anciens. D'énormes piliers divisaient cette basilique en trois nefs d'égales dimensions, et les deux latérales présentent chacune sur la paroi terminale six arcs, en deux étages, jadis ouverts et laissant pénétrer la lumière. La voûte du milieu se termine en hémicycle; elle soutenait une coupole, dont la partie supérieure s'est écroulée; on ne voit plus que la naissance de la courbe. En avant des piliers, supportant les voûtes, il s'en trouve trois autres presque démolis et distants des premiers d'une quinzaine de mètres. Plus en avant encore, mais rapprochés de la seconde ligne, des supports en nombre égal se reproduisent, et probablement ils appartenaient au portique. 100 mètres étaient la longueur du bâtiment, 66 sa largeur, 23 son élévation, et si, à la nudité actuelle de ses débris, on ne peut juger de son style, du moins peut-on connaître quelle fut sa richesse par les fragments de marbre rares et le pavé en jaune antique échap-

construction de ses monuments; elles devaient porter la marque, les lettres initiales du nom du fsbricant, et quelquefois même celui du consul en place. Si ces briques étaient l'ouvrage des soldsts, on y imprimait, en creux, le numéro de la légion à laquelle ils appartenaient.

pés aux ravages volontaires que cette basilique a subis; car ses murs sont d'une si grande épaisseur, qu'ils auraient certainement résisté à l'action destructive de quinze cents années. Toutefois, telle qu'elle est maintenant, pleine de ruines, et donnant à peine une idée de son état primitif, elle fait naître l'admiration, et, en la voyant, on est forcé de convenir que si l'empire romain perdit les bonnes traditions architectoniques, il sut toujours, jusqu'à sa chute, conserver à ses œuvres un caractère de force et de grandeur.

Le temple de Vénus et de Rome, pseudo-diptère, à deux *cellæ* adossées et situé près du Colisée, fut l'œuvre de l'empereur Adrien, possédé du désir de passer pour un habile constructeur, et qui faisant trève, cette fois, à sa manie égyptienne, adopta un ordre grec. L'historien Dion a tellement déterminé l'emplacement de ce temple sur l'atrium du palais de Néron, et au sommet de la voie Sacrée près de l'amphithéâtre, qu'on ne saurait douter de sa destination. Il n'en est pas de même de sa forme, et l'on ne peut, maintenant, en avoir une idée que d'après les plans et les restaurations, sur le papier, des architectes modernes. Si l'on s'en rapporte à ces études, il paraît que primitivement (car Maxence, grand protecteur du paganisme, le réédifia en partie) il était entouré de quarante colonnes corinthiennes, et placé au milieu d'un vaste

portique de 100 mètres de largeur et de 166 de longueur. L'ensemble des bâtiments fut exhaussé sur d'énormes substructions, précédées de rampes que l'on voit encore; mais le tout est tellement dégradé qu'il ressemble à une colline plutôt qu'à des murs de soutènement. Des colonnes de porphyre que les fouilles ont fait retrouver, des placages en jaune antique, en ophiolite verte, et des rosaces et des caissons dorés embellissaient l'intérieur. De tout cet édifice, on ne voit plus debout que l'abside et sa demi-voûte tournés vers le Colisée. C'est un noble débris pittoresquement monté sur son piédestal d'une admirable couleur, et paré de lierres et d'arbrisseaux attachés à ses parois. A ses côtés s'élance le clocher, presque gothique, d'un couvent, et ce contraste des deux architectures est plein de charmes. Au septième siècle, le pape Honorius, en obtenant de l'empereur Héraclius la permission d'enlever les tuiles en bronze qui couvraient le faîte, pour les transporter à la basilique Vaticana, ne contribua que trop à la destruction du monument; les infiltrations précipitèrent sa ruine.

Sur une rampe à double pente commençant près de la Græcostasis et longeant la base du Palatino, est placé, au point culminant, l'arc de Titus, dédié par le sénat à ce jeune vainqueur de la Judée. De petites proportions, il n'en est pas moins, par la

beauté de son architecture, le plus remarquable qui soit parvenu jusqu'à nous. Sur ses deux faces, quatre colonnes composites, surmontées d'un entablement et d'un attique, formaient sa décoration. De ces huit colonnes, deux seulement, de chaque côté, subsistent encore dans leur intégrité, autant, toutefois, que dix-huit siècles l'ont permis. Sous l'unique arceau sont des bas-reliefs d'un grand mérite, et malheureusement fort endommagés. A gauche, on voit Titus porté sur un char à quatre chevaux attelés de front. La Victoire couronne le triomphateur, et l'armée le suit et le précède. Le bas-relief de droite est le plus intéressant par les vases sacrés, la table d'or, les trompettes des lévites, le candélabre à sept branches qu'il représente, et qui furent enlevés au temple de Jérusalem. A la frise, le sculpteur a placé la continuation de la pompe triomphale et l'effigie du Jourdain, symbole d'Israël. Au centre de la voûte, ornée de rosaces, Titus, en signe d'apothéose, est assis sur un aigle, et l'inscription lui donne le titre de *divus;* ainsi, ce monument ne fut érigé qu'après sa mort, et sous le règne de son frère Domitien; hommage exempt de flatterie, et que peu d'empereurs méritèrent. Le pape Pie VII fit réparer cet arc par Valadier, architecte français, qui le consolida et lui rendit les colonnes que le temps avait ruinées. Quoique habilement faite, cette restauration produira un mauvais effet jus-

qu'au moment où les pierres nouvelles auront pris la teinte des anciennes ; actuellement, il y a trop de disparate entre elles.

Situé à égale distance du Colisée et du bas de la rampe qui porte l'arc de Titus, celui de Constantin confirme un fait plusieurs fois signalé dans le cours de cet ouvrage, savoir : la complète dégénération de l'art au quatrième siècle, puisqu'au lieu de produire, il ne vivait que d'emprunts ; en effet, les ornements de cet arc furent arrachés à l'édifice triomphal de Trajan, et, lorsqu'ils ne suffirent pas, lorsqu'il fallut en confier quelques-uns au ciseau des sculpteurs contemporains, à l'instant l'œil s'en aperçoit à la différence existante entre les anciens et les plus modernes. Une partie de l'entablement, les colonnes, dont sept sont en jaune antique, et une en marbre blanc, les dix-huit bas-reliefs carrés ou ovales des deux façades et des côtés, et sept statues surmontant les colonnes et adossées à l'attique, proviennent de l'arc de Trajan. Les bas-reliefs rappellent les victoires de cet empereur sur les Daces, les Parthes, des allocutions à son armée et des sacrifices. Les statues sont celles des rois prisonniers, et la huitième fut placée, par ordre de Clément XII, pour compléter la décoration. Les bas-reliefs, sous la grande arcade, paraissent, à leur style, intermédiaires entre le siècle de Trajan et de Constantin, mais on ne sait à quelle construc-

tion ils appartenaient. Ces sculptures n'ont donc aucun rapport aux actions du souverain que le sénat voulut honorer, et sans l'inscription (1) répétée sur les deux faces, nous ignorerions que le monument fut dédié au vainqueur de Maxence et de Licinius; percé de trois ouvertures, et un des plus grands que l'on connaisse, il est trop près du Colisée, dont la masse énorme l'écrase et l'amoindrit, par comparaison. Ainsi que celui de Septime-Sévère, il était, à sa base, encombré de remblais. En 1804, Pie VII en commença le déblaiement et soutint les terres environnantes par une enceinte; mais, postérieurement, ce mur fut démoli, et le terrain excavé et aplani, en sorte qu'aujourd'hui on peut circuler librement autour de l'édifice et passer sous les arcades, qui, en 1841, offraient un pittoresque tableau. La mort du prince Borghèse ayant mis obstacle aux réunions populaires du mois d'octobre, qu'il tolérait dans ses jardins, les amateurs de *Saltarella* choisirent, pour salle de bal, l'extré-

(1) Voici cette inscription : IMP. CAE. FL. COSTANTINO. MAXIMO. P. F. AVGVSTO. S. P. Q. R. QVOD. INSTINCTV. DIVINITATIS. MENTIS. MAGNITVDINE. CVM. EXERCITV. SVO. TAM. DE. TYRANNO. QVAM. DE. OMNI. EIVS. FACTIONE. VNO. TEMPORE. IVSTIS. REMPVBLICAM. VLTVS. EST. ARMIS. ARCVM. TRIVMPHIS. INSIGNEM. DICAVIT. Quelques antiquaires prétendent qu'au lieu des mots QVOD. INSTINCTV. DIVINITATIS., il y avait d'abord QVOD. DIIS. FAVENTIBVS., et que le changement fut opéré lorsque Constantin embrassa ouvertement le christianisme. (*Note empruntée à l'ouvrage du marquis Melchiori.*)

mité du Forum, et surtout l'arc de Constantin. Rien n'était plus curieux que de voir une foule de spectateurs au teint brun, aux regards de feu, aux gestes animés, se grouper pittoresquement, suivre avec un intérêt toujours croissant les vifs mouvements des danseurs, les exciter de la voix, et peupler cette demi-ruine, si souvent solitaire. C'était, pour un artiste, un charmant sujet à reproduire sur la toile.

Nous voici enfin arrivés au dernier édifice antique à décrire, au plus vaste que les empereurs aient élevé, à l'amphithéâtre Flavien, nommé *colosseum,* à cause de son immensité, et que par corruption nous appelons Colisée. Construit par Vespasien au retour de son expédition en Judée et de la prise de Jérusalem, il pouvait contenir, sur ses gradins, 87,000 personnes, et 20,000 à la terrasse supérieure. Sa forme est ovale; sa circonférence, percée de quatre-vingts arcades, à chacun des trois étages, de 546 mètres, et celle de l'arène, aussi elliptique, de 245, les deux diamètres ayant, l'un 94, et l'autre 60. La hauteur du mur d'enceinte égale 52. Trois ordres superposés, dorique, ionique et corinthien, en demi-colonnes encastrées dans la paroi, décorent cette muraille extérieure, et un attique à pilastres couronne l'œuvre. Son entablement fut disposé de manière à recevoir les mâts soutenant le *velarium,* destiné à garantir les

spectateurs des rayons du soleil. Les arcades inférieures étaient numérotées, pour que le peuple reconnût les passages et les escaliers par lesquels il devait pénétrer dans l'intérieur, et ces numéros s'aperçoivent encore aux arcs les mieux conservés et regardant le nord. Leurs ouvertures furent murées, lorsque les barons, et surtout les Frangipani, les Annibaldi convertirent le Colisée en forteresse; mais elles recouvrèrent leur mâle élégance, et les murs tombèrent sous le marteau, grâce aux soins de l'administration française, dont nous parlerons tout-à-l'heure. En suivant, jusqu'au rez-de-chaussée, l'arène, le prolongement des arcades, on trouve intérieurement trois rangs de corridors concentriques, dont les pieds-droits supportent les parties de l'édifice destinées à la circulation supérieure et aux vomitoires (1). Les voûtes de ces corridors ont une égale élévation; mais les autres, portant les gradins, vont en s'abaissant, comme eux, jusqu'au *podium* (2), et figurent un cône tronqué; les pieds-droits alors diminuent d'épaisseur à mesure que leur charge est moindre; les extérieurs, et ceux des deux autres rangs, sont et devaient être les plus robustes, puisqu'ils avaient à

(1) *Vomitoria*. Larges issues par où le peuple sortait à la fin des spectacles.

(2) *Podium*. Mur élevé de plusieurs mètres, où aboutissaient les gradins, et mettant les spectateurs à l'abri des bêtes féroces.

soutenir l'énorme fardeau des trois étages, de l'attique et de la terrasse. Cette maçonnerie a, pleins et vides et du pourtour au *podium,* 49 mètres de longueur. De mur en mur, pris du dehors, la totalité du grand diamètre est donc de 192. Au-dessus du *podium,* place réservée au souverain à sa famille, aux dignitaires de l'Etat, aux vestales, et à laquelle conduisait un obscur souterrain partant du palais des Césars (1), commençaient les gradins, divisés en sections par des sentiers horizontaux, et par d'autres, en plus grand nombre, inclinés et tendant de la circonférence au centre; en sorte que ces divisions apparaissaient sous la forme de triangles ou de coins; aussi les appelait-on *cunei.* Au-dessous du *podium* étaient les loges réservées aux animaux féroces; elles n'empêchaient pas d'inonder l'arène et d'y donner des jeux nautiques; une vaste substruction, un réseau de murs elliptiques, coupés par d'autres en ligne droite, et découverts lors des dernières fouilles, soutenaient le plancher de cette arène, et servaient, dit-on, à la manœuvre des décorations que l'on faisait surgir du sol; mais ils paraissent moins âgés de trois siècles que les constructions primitives, et datent probablement du cinquième, époque où un

(1) C'est sous ce passage, et en se rendant aux jeux de l'amphithéâtre, que l'infâme Commode fut attaqué par des conjurés.

tremblement de terre nécessita des réparations. Toutefois, la masse et les matériaux de ce monument sont d'une telle puissance, que les guerres, les démolitions à force ouverte, les secousses volcaniques lui causèrent peu de dommages, et il existerait encore aujourd'hui presqu'en son intégrité, sans les dégradations qu'il subit de ceux mêmes qui devaient spécialement veiller à sa conse.vation. Carrière immense, il a fourni long-temps les blocs employés à l'édification des palais de la chancellerie, Barberini, Chigi, Farnèse; et le népotisme fut son plus dangereux ennemi. Cependant, sa destruction cessa au milieu du dix-septième siècle, sous le pontificat de Clément X, qui construisit sur le terre-plein, au pourtour du *podium,* quatorze petites chapelles ne consistant qu'en une simple muraille, ornée de deux colonnettes et d'un tableau de saint. Il a été de mode long-temps de les frapper d'anathême, de se plaindre de ces signes du catholicisme placés dans un pareil édifice; rendons-leur grâce plutôt : elles mirent le Colisée sous une égide religieuse, et dès lors on l'a respecté. Aujourd'hui, le gouvernement cherche à consolider ce qui en reste de moins endommagé, s'élevant à peu près au tiers de la circonférence, et Pie VII le soutint avec un énorme éperon, ou contrefort, en brique. Du côté le plus ruiné, le pape régnant y porte aussi des soins bien entendus,

et rétablit, autant qu'il est possible, les arcs et les voûtes.

C'est à l'administration française, comme nous venons de l'indiquer, que l'on doit l'impulsion donnée à ces travaux, entrepris en 1811 et 1812; elle commença par faire enlever les terres amoncelées contre la face du nord, et construire, hors des fouilles, un mur pour empêcher les éboulements du sol, que traversait la route de Naples. On continua ces déblaiements à l'intérieur. Les portiques furent nettoyés, les dalles du pavé mises à découvert, et l'on put circuler librement sous la triple rangée des arceaux. Ces opérations, régulièrement dirigées, convergeaient vers l'arène; un moment arrêtées par les substructions, elles ne tardèrent pas à être poursuivies. Le déblaiement terminé, on reprit en sous-œuvre les murailles affaiblies par le temps ou la main des hommes; on consolida les arcs lézardés, et, grâce à ces intelligentes réparations, une longue existence fut encore assurée à l'amphithéâtre de Vespasien, dont la brique, excepté pour les revêtements et les arcades, compose les massifs; mais la brique romaine semble indestructible.

Tantôt désert, tantôt rempli de citadins et d'étrangers, le Colisée offre une rapide et continuelle succession de tableaux, d'aspects divers, d'accidents de lumière, de cérémonies consacrées par la

religion ; et d'abord, rien ne peut rendre le pittoresque, les formes variées, les teintes chaudes et puissantes de ses débris, festonnés, dans leurs parties les plus ruinées, de lierres et d'arbrisseaux. Rien ne peut donner une juste idée de ses voûtes augmentant, diminuant leurs ouvertures, selon les règles de la perspective circulaire, et laissant, au travers de leurs sombres masses, de leurs anfractuosités, percer l'éclatant azur du ciel italien; cent fois la peinture les a reproduites, et toujours on peut y faire de nouvelles études. Souvent des pénitents, vêtus de noir ou de blanc, et des prêtres anglais et irlandais catholiques, en robes rouges, y viennent processionnellement réciter des prières. Les vendredis, un prédicateur en plein air est entouré d'auditeurs, de femmes de la campagne aux costumes éclatants, et assises sur ces vieux marbres où siégèrent aussi les maîtres du monde. Autrefois véhémentes et grimacières, ces prédications ont bien changé depuis trente ans, et sont maintenant pleines de sagesse et d'onction. En 1841, un jeune franciscain, doué d'un véritable talent et d'un magnifique organe, captivait l'attention de nombreux fidèles. Si les vifs rayons du soleil donnent tant de charmes aux restes d'un noble édifice, la douce clarté de la lune n'en produit pas de moins séduisants, et la bizarre projection des ombres, à chaque instant, crée et multiplie, pour ainsi dire,

des êtres fantastiques (1); aussi au seizième siècle, époque à la fois, en Italie, d'impiété et de criminelles superstitions, ces sombres arceaux furent-ils souvent témoins de nocturnes tentatives magiques, de prétendues évocations des esprits infernaux, et, dans ses curieux Mémoires, Benvenuto Cellini décrit une scène de ce genre, montrant où peuvent aller la sottise, la terreur des dupes et la fourberie des fripons. Mais rappelons de plus saints, de plus augustes souvenirs. C'est là que, repoussant une religion toute spirituelle et proclamant des dogmes immuables, une éternelle morale, la régénération, l'affranchissement, l'égalité des hommes devant Dieu, la rage impuissante du paganisme et la politique des empereurs firent couler vainement des flots de sang chrétien; c'est là que ce sang féconda le champ de la foi, là que viennent en foule les preuves de la grandeur des voies célestes, là que l'âme s'élève à de hautes contemplations, et que les plus belles pages, peut-être, de la prose française furent inspirées au chantre d'*Eudore et Cymodocée*.

L'auteur de ce *Voyage* a terminé la tâche qu'il s'était imposée; mais l'a-t-il remplie avec impar-

(1) Il faut également visiter le Colisée à la lueur des flambeaux, et se servir de torches de poix-résine. La circulation, sous les voûtes, de leur lumière rougeâtre, produit des effets inattendus et admirables.

tialité ? A-t-il pu faire connaître exactement l'Italie méridionale, ses mœurs, sa législation, ses arts, son commerce, son agriculture, et combattre avec succès quelques préventions injustement entretenues contre ce beau pays? C'est au lecteur à en juger, et surtout aux touristes qui visiteront l'antique péninsule.

FIN DU QUATRIÈME ET DERNIER VOLUME.



TABLE.





TABLE.

FIN.

